تخلیق اُردو ادب

(تحقیقی مقالاجات)

اقبال کی فکر کا تجزیاتی مطالعہ ⁂ زبان کیا ہے

بابائے اُردو مولوی عبدالحق ⁂ شہر آشوب

لسانیات اور اُردو لسانیات ⁂ اُردو گیت

داستان ⁂ تحقیق ⁂ قصیدہ ⁂ ڈرامہ

غزل ⁂ تنقید ⁂ نظم

تحقیق و تحریر

ڈاکٹر محمد اکرم خاور

maablib.org

تخلیق اُردو ادب

ڈاکٹر محمد اکرم خاور

مکتبہ یوسفیہ

+92-300-8124958 +92-323-4792670
Email: Maktabayousfia@gmail.com

شاپ نمبر غزنی سٹریٹ مکی گلی اردو بازار مارکیٹ لاہور

جملہ حقوق بحق پبلشرز محفوظ ہیں

نام کتاب : تخلیقِ اُردو ادب

مصنف : ڈاکٹر محمد اکرم خاور

اہتمام : میاں عبدالقیوم یوسفی

ناشر : مکتبہ یوسفیہ

مطبع : ایوب پرنٹنگ پریس، لاہور

سن اشاعت : 2018ء

قیمت : 1000/- روپے

لیگل ایڈوائزر: محمد ناصر قادری

(ایڈووکیٹ ہائی کورٹ، لاہور)

کتاب کی بہترین اشاعت کے لئے رابطہ کریں: 0300-8124958

مکتبہ یوسفیہ

شیخ ہاشمی سٹریٹ بیکی گلی اردو بازار مارکیٹ، لاہور

+92-300-8124958 +92-323-4792879

Email: Maktabayousfia@gmail.com

فہرست عنوانات

باب	عنوان	صفحہ

(حصہ اوّل)

باب اوّل: اُردو داستان: تعریف ولوازمات 8

باب دوم: اُردو داستان: تاریخ وارتقاء 16

باب سوم: جدید اُردو نظم: تعریف ولوازمات 24

باب چہارم: جدید اُردو نظم: تاریخ وارتقاء 35

باب پنجم: اُردو سوانح نگاری: تعریف ولوازمات 45

باب ششم: اُردو سوانح نگاری: تاریخ وارتقاء 49

باب ہفتم: تحقیق کیا ہے 58

باب ہشتم: تحقیق کے ارتقائی مراحل اور تاریخ 73

باب نہم: میراجی کی نظموں کا تنقیدی جائزہ 82

باب دہم: میراجی کی شاعری کا تاثر 98

باب گیارھواں: اُردو ڈرامہ: آغاز وارتقاء 117

باب بارھواں: پاکستان میں اُردو ڈرامہ کی تاریخ 127

باب تیرھواں: اُردو تنقید کی روایت کا مطالعہ: تنقید کیا ہے 155

باب چودھواں: تنقید اُردو ادب میں 171

باب پندرھواں: مجید امجد: ایک جائزہ 188

باب سولھواں: جدید اُردو نظم میں مجید امجد کا کردار 199

فہرست عنوانات

باب	عنوان	صفحہ

(حصہ دوم)

باب	عنوان	صفحہ
باب سترھواں:	لسانیات: تعریف، مقاصد و اہمیت	223
باب اٹھارھواں:	مولوی عبدالحق (بابائے اُردو)	251
باب اُنیسواں:	مولوی عبدالحق کی اُردو ادب میں خدمات	268
باب بیسواں:	اُردو غزل کا تحقیقی و تنقیدی جائزہ	285
باب اکیسواں:	غزل کی تاریخ و ارتقاء	316
باب بائیسواں:	قصیدہ: تعریف و اہمیت	343
باب تیئسواں:	قصیدہ کے ارتقائی مراحل	359
باب چوبیسواں:	زبان کیا ہے: تعریف و تاریخ	369
باب پچیسواں:	شہر آشوب: تعریف و تاریخ	397
باب چھبیسواں:	شہر آشوب: آغاز و ارتقاء	405
باب ستائیسواں:	اُردو گیت: آغاز و ارتقاء	421
باب اٹھائیسواں:	اُردو گیت نگاری کا جدید دور	431
باب اُنتیسواں:	اقبال کی فکر کا تجزیاتی مطالعہ شکوہ جواب شکوہ کے تناظر میں (فکرِ اقبال)......	439
باب تیسواں:	اقبال کی شاعری (شکوہ جواب شکوہ کے تناظر میں)	445

☆☆☆

انتساب

میں اپنی یہ تحقیقی کاوش

”اُردو ادب“

کے نام کرتا ہوں

ڈاکٹر محمد اکرم خاور

☆☆☆

maablib.org

تعارف

وزارتِ دفاع میں سینئر آفیسر کی خدمات انجام دے رہے ہیں۔ ایم اے اُردو، ایم اے اکنامکس کے علاوہ لاء گریجویٹ اور ہومیو پیتھک ڈاکٹر بھی ہیں۔ جامعہ بلوچستان میں شعبۂ اُردو میں بطور اسکالر اپنی تحقیق مکمل کر رہے ہیں۔ مختلف سرکاری کورسز اور ٹریننگ حاصل کر چکے ہیں۔ اُردو، پنجابی اور انگریزی میں لکھتے ہیں۔ شریف اکیڈمی جرمنی کے معزز ممبر ہیں۔ پاکستان، ہندوستان اور کینیڈا کے ادبی رسائل میں ان کے تحقیقی مقالات دیکھے جا سکتے ہیں۔

یونیورسٹی میں طالب علمی کے زمانے میں شعبۂ اُردو کی "بزمِ ادب" کے صدر بھی رہے۔ انگریزی میں مختلف موضوعات پر چھ اور اُردو میں سات تحقیقی کتابیں تحریر کر چکے ہیں ان کی باقی تصنیفات جلد چھپ کر جلد مارکیٹ میں دستیاب ہوں گی۔ تحقیق میں ان کی ایک کتاب "بلوچستان میں چشتیہ خاندان کی آمد" لاہور سے "مکتبہ یوسفیہ" لاہور نے شائع کی ہے۔ میڈیکل ریسرچ پر ان کی کتاب "بانجھ پن کیا ہے؟ علامت وعلاج" بھی (مکتبہ یوسفیہ سے) چھپ کر مارکیٹ میں آ گئی ہے۔ آپ اُردو کے علاوہ پنجابی زبان میں بھی لکھتے ہیں۔ ادب سرائے انٹرنیشنل لاہور کی جانب سے انہیں ان کی ادبی خدمات کے صلے میں نمایاں کارکردگی کا سرٹیفکیٹ اور گولڈ میڈل سے نوازا گیا ہے۔ حال ہی میں ادب سرائے انٹرنیشنل کی چیئرپرسن (ڈاکٹر شہناز مزمل مادرِ دبستانِ لاہور) نے انہیں ریجنل ڈائریکٹر برائے بلوچستان ادب سرائے انٹرنیشنل کی ذمہ داری سونپی ہے۔

بہت جلد ان کی اُردو شاعری، افسانوں کی اور میڈیکل ریسرچ کی کتابیں بھی مارکیٹ میں آنے والی ہیں۔

میاں عبدالقیوم یوسفی
ناشر مکتبہ یوسفیہ

☆☆☆

اظہارِ تشکر

ان تمام مقالہ جات کو انتہائی محنت اور تحقیق سے لکھا گیا ہے اور یہ ایم اے ایم فل اور پی ایچ ڈی لیول کے لئے مکمل معلومات فراہم کرتے ہیں۔

نئے طلباء کے لیے یہ مشعلِ راہ ہے۔ موضوعات کے اعتبار سے جامعہ بلوچستان کے شعبۂ اُردو کے سلیبس کے مطابق ہے اور یہ کتاب پروفیسر ڈاکٹر خالد محمود خٹک جو شعبہ کے سربراہ بھی ہیں ان کی ہدایات اور علمی بصیرت کے مطابق ترتیب دی گئی ہے۔ انہوں نے نہایت باریک بینی سے تمام مقالات کا جائزہ لیا اور ضروری کانٹ چھانٹ کے بعد ان کو مکمل کرنے کی ہدایت کی جس پر من وعن عمل کیا گیا اور کتابی شکل میں پیش کیا جا رہا ہے جو یقیناً اردو ادب میں ایک گراں قدر اضافہ ہوگا۔

سابق ڈین فیکلٹی آف لینگو اسجز ڈاکٹر زینت ثناء بلوچ اور حالیہ ڈین فیکلٹی آف لینگو اسجز جامعہ بلوچستان ڈاکٹر فاریہ سعید کا بھی شکر گزار ہوں انہوں نے بھی میری ہر طرح کی رہنمائی کی اور اس کتاب کو مکمل کرنے میں میری مدد فرمائی۔

ڈاکٹر محمد اکرم خاور
ریسرچ اسکالر جامعہ بلوچستان کوئٹہ
فون نمبر۔ 03343633164

☆☆☆

(حصہ اوّل)

باب اوّل:

اُردو داستان: تعریف ولوازمات

اس مقالے میں کی گئی بحث کا سفر کافی لمبا ہے، مجوزہ کتابوں کو دیکھنے کے بعد یہ اندازہ ہوا کہ یہ کام اس قدر آسان نہیں لہٰذا داستان کے بعد آنے والی صنفِ ادب کو بھی دیکھا جائے اور داستان کے تدریجی سفر پر بھی غور کیا جانا ضروری ہے۔

اردو نثر کی ابتدا بھی قصوں، کہانیوں اور داستانوں کے ذریعہ ہوئی۔ فارسی کی بہت سی حکایتوں کے ترجمے اردو میں کیے گئے۔ اردو کی تمام نثری داستانوں میں ہمیں جو عناصر ملتے ہیں وہ آج کے دور کے مزاج کے بالکل برعکس ہیں۔ مافوق الفطری عناصر، دیو پری کے قصے، ہیرو کی ہمیشہ فتح، اس کا "جن کی شہزادی" پر عاشق ہونا، حوض میں کودتے ہی پتھر ہو جانا، زمین کے نیچے خوبصورت باغ ہونا، آج کے لیے مضحکہ خیز ضرور ہیں لیکن اس عہد کی دلچسپی کا ایک اہم ذریعہ تھے۔ اس کے بعد کی داستانوں پر غور کیجیے خصوصاً فورٹ ولیم کالج کی داستانیں جو انگریزوں کی آمد کے بعد ترجمہ کی گئیں۔ ان میں زبان وبیان اور قصے کی ایک بدلتی ہوئی شکل ملے گی۔ خصوصاً سب رس، رانی کیتکی کی کہانی، باغ و بہار اور فسانہ عجائب وغیرہ۔ یہ داستانیں فورٹ ولیم کالج اور اس کے بعد کی پیداوار ہیں۔

یہ ساری داستانیں اس وقت لکھی گئیں جب مغلیہ سلطنت دم توڑ رہی تھی۔ چاروں طرف غیر ملکیوں کا دوردورہ ہو رہا تھا۔ یہ ضرور ہے کہ ان داستانوں میں بھی وہی عناصر ہیں جو اس سے قبل کی داستانوں میں نظر آتے ہیں۔ لیکن بدلتا ہوا سماجی شعور، بیدار ہوتا ہوا سماجی ذہن، لاشعوری طور پر ان میں جھلکتا ہوا نظر آئے گا۔ اس وقت کے سیاسی اور افراتفری کے اثرات ملیں گے۔ بادشاہ کی بے بسی اور مجبوری نظر آئے گی۔ اعلیٰ طبقوں کا بکھرتا ہوا شیرازہ ملے گا۔ اس لیے میمونہ بیگم انصاری یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ:

"جیسے جیسے یہ قصے زمانے کے قریب لکھے جا رہے تھے۔ ان کے اندر ہلکا ہلکا احساس کروٹیں لیتا ہوا محسوس ہوتا جا رہا تھا۔ باغ و بہار کا اسلوب داستان امیر حمزہ کی زبان اور بوستان خیال کی سادگی ادب کو زندگی کے قریب لانے پر صاف دلالت کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔"

فورٹ ولیم کالج نے داستانوں کو ترقی دی اور فن داستان نویسی کو عام کیا۔ باغ و بہار میر امن دہلوی کی داستانوی کتاب ہے جو انھوں نے فورٹ ولیم کالج میں گلکرسٹ کی فرمائش پر لکھی۔

بقول سید محمد، ''میر امن نے باغ و بہار میں ایسی سحر کاری کی ہے کہ جب تک اردو زبان زندہ ہے مقبول رہے گی اور اس کی قدر و قیمت میں مرورِ ایام کے ساتھ کوئی کمی نہ ہوگی۔''

بقول سید وقار عظیم: داستانوں میں جو قبول عام ''باغ و بہار'' کے حصے میں آیا ہے وہ اردو کی کسی اور داستان کو نصیب نہیں ہوا۔''

عوام اور خواص دونوں میں یہ داستان آج بھی اتنی ہی مقبول ہے جتنی آج سے پونے دو سو برس پہلے تھی۔ اس کی غیر معمولی مقبولیت کی سب سے بڑی وجہ اس کا دلکش اور دلنشین انداز بیان ہے۔ جو اسے اردو زبان میں ممتاز مقام عطا کرتا ہے۔

''باغ و بہار کے مُصنف میر امن دہلوی چونکہ فورٹ ولیم کالج سے متعلق تھے، اس لئے اس کی تصانیف بھی کالج کے متعینہ مقاصد کے تحت لکھی گئیں اور ان میں وہ تقاضے بالخصوص پیشِ نظر رہے جن کی نشاندہی ڈاکٹر جان گل کرائسٹ نے کی تھی۔ فورٹ ولیم کالج کے لئے جتنی کتابیں تالیف ہوئیں ان میں لکھنے والوں نے سب سے زیادہ توجہ اس بات پر دی کہ کتاب کی زبان سادہ اور سلیس ہو اور بول چال کی زبان اور روز مرہ محاورہ کا خیال رکھا جائے۔ چونکہ اس سے مقصود انگریز نوواردوں کو مقامی زبان و بیان اور تہذیب و معاشرت سے آشنا کرنا تھا۔ اس لئے فورٹ ولیم کالج کے لکھے گئے قصوں میں زبان و بیان پر خاص توجہ دی گئی ہے۔ باغ و بہار کی من جملہ دوسری خوبیوں کے زبان و بیان کے لحاظ سے بھی فورٹ ولیم کالج کی دوسری کتابوں پر فوقیت حاصل ہے۔ باغ و بہار کی اس فوقیت کے پیش نظر کسی کا یہ قول بہت مشہور ہوا کہ میر امن کا اردو نثر میں وہی مرتبہ ہے جو میر تقی میر کا غزل گوئی میں۔

باغ و بہار فورٹ ولیم کالج کی دین ہے جو انگریزوں کو مقامی زبانوں سے آشنا کرنے کے لئے قائم کیا گیا تھا۔ میر امن نے باغ و بہار جان گل کرائسٹ کی فرمائش پر میر حسین عطا تحسین کی نو طرز مرصع سے ترجمہ کی۔ اور اس طرح یہ داستان اردو نثر میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس لئے کہ اردو نثر میں پہلی مرتبہ سلیس اور آسان عبارت کا رواج ہوا جو اسی داستان کی وجہ سے ممکن ہوا۔ آگے چل کر غالبؔ کی نثر نے اسے کمال تک پہنچا دیا۔ اس لئے تو مولوی عبدالحق کا کہنا ہے کہ اردو نثر کی ان چند کتابوں میں باغ و بہار کو شمار کیا جاتا ہے جو ہمیشہ زندہ رہنے والی ہیں اور شوق سے پڑھی جائیں گی۔ اگر ان داستانوں کا بالا ستیاب مطالعہ کیا جائے، اس میں تخیلاتی باتیں اور طلسماتی کیفیات نظر آئیں گی۔ لیکن ان سب میں ایک زوال پذیر تہذیب ماتم کناں نظر آئے گی۔ نا اہل بادشاہوں اور حاکموں پر طعنے و تشنے نظر آئیں گے۔ یہ تمام داستانیں زیادہ تر انیسویں صدی کی ابتدا میں لکھی گئیں۔ اس کے بعد غدر کے اثرات نظر آنے لگتے ہیں۔ پھر اچانک 1857ء کے حادثہ نے ان سب کو چونکا دیا۔ یہ ایک بڑا حادثہ تھا جس نے زندگی کے ہر شعبہ کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ داستان کا دور ختم ہوا۔ لیکن اس حادثہ سے قبل انگریز حاکموں نے ہندوستانی ادب

میں بیداری کی ایک نئی روح پھونک دی تھی جس سے داستانی رنگ رفتہ رفتہ غائب ہوتا جارہا تھا۔

فورٹ ولیم کالج کے بعد دلی کالج اس کی مثال تھی۔ انگریز اپنے ساتھ ادب اور تمدن لے کر آئے تھے۔ یہاں فارسی کی دلچسپ اور شیریں حکایتیں سانسیں لے رہی تھیں۔ دونوں کا سنگم ہوا اور ایک نیا ادب وجود میں آیا۔ ناول نگاری دونوں کے امتزاج سے نکلے ہوئے نتیجے کی شکل ہے، جس میں فارسی داستانوں کی شیریں حکایتوں کے اجزاء بھی شامل ہوئے اور مغربی اثرات کی بیداری بھی۔ داستانوں نے ایک دم سے رخ پلٹا اور کہانیوں نے ناول کی طرف سفر شروع کر دیا۔

یہ بات واضح ہوگئی کہ اردو میں ناول اور اس کے پس منظر کو سمجھنے کے لیے اس سفر کو فورٹ ولیم کالج سے شروع کر کے دلی کالج اور انقلاب 1857ء سے گذرتے ہوئے علی گڑھ تحریک پر ختم کرنا پڑے گا۔ اس سے کوئی بھی انکار نہیں کر سکتا ہے کہ فورٹ ولیم کالج سے قبل اردو نثر کے نمونے خال خال نظر آتے ہیں۔ پہلی بار باضابطہ طور پر اس کالج نے فارسی داستانوں، حکایتوں اور دلچسپ قصوں کا آسان اور سلیس اردو زبان میں ترجمہ کیا۔

فورٹ ولیم کالج کے ذریعہ زبان کا جو اسلوب ہاتھ آیا وہ قابل قدر ہے۔ باغ و بہار اس کی جیتی جاگتی مثال ہے۔ اس کے جواب میں فسانہ عجائب لکھی گئی۔ رانی کیتکی کی کہانی وجود میں آئی اور یہ سلسلہ جب دلی کالج تک پہنچا تو اردو نثر کی نشو نما میں دلی کالج نے کیا رول ادا کیا۔ مختصراً یہ کہ دلی کالج کے زیر اثر اردو نثر میں فکری انداز نمایاں طور پر نظر آنے لگے۔ 1857ء تک یہ تمام داستانیں اور داستانی فضا آخری ہچکیاں لے کر ختم ہو گئیں۔ اس ہنگامہ کے ساتھ ہی ساتھ پرانی تمام قدریں، روائتیں سب درہم برہم ہو گئیں۔ نیا نظام آیا۔ نئی سوسائٹی آئی۔ نئی ضروریات نے جنم لیا۔ نئے تقاضے پیش ہوئے۔ زبان کی صورت ان منازل کو طے کرتی ہوئی اپنے خوشگوار سفر پر پھر رواں تھی۔ ایسے ہی موقع پر ایک ایسے شخص نے جنم لیا جس نے ان تبدیلیوں کو ایک پوری تحریک میں بدل دیا، اس کا نام سر سید ہے۔ جس نے بدلتے ہوئے حالات کو پڑھا۔ ادب میں، سماج میں، تہذیب میں ہر جگہ تبدیلیوں کا استقبال کیا اور ادب کو، سماج کو ایک نئی ڈگر سے نئی راہ پر لا کر چھوڑ دیا۔ آج جب ہم ناول کا مطالعہ کرتے ہیں تو آنکھ بند کر کے یہ فیصلہ کر دیتے ہیں کہ ناول مغرب کی دین ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جدید ناولوں نے یقیناً مغربی ناولوں کا چربہ اتارا ہے اور آج اسی وجہ سے صنف ناول میں قابل قدر تجربے ہوئے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود ہم ان داستانوں کو کبھی فراموش نہیں کر سکتے، جو ناول سے قبل اردو ادب میں لکھی گئیں۔ ان کا بھی اپنا ایک رنگ، ایک مزاج، ایک تہذیبی متانت ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس کا مطالعہ ہمیں ایک طلسماتی ماحول میں لے جاتا ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ اگر ان کی زبان پر توجہ دی جائے تو ہمیں محسوس ہوگا کہ آج کے ناول کی زبان دراصل انھیں داستانوں کی دین ہے۔ اب ان داستانوں کو غور سے پڑھیں ہر ایک کا اپنا ایک الگ رنگ

ہے۔ دہلوی داستان کو دہلی کے ماحول میں لے جاتا ہے اور لکھنؤ کا داستان گو لکھنؤ کے ماحول میں۔ اگر بقول علی عباس حسینی:

داستان گو اپنی داستانیں دہلی کے دربار کے ماحول سے سجاتا ہے اور اسی معاشرت کا نمونہ پیش کرتا ہے۔ جو قلعہ معلیٰ میں رائج تھی۔ لکھنؤ کا داستان گو جب سماں کھینچتا ہے تو ہم نوابین اودھ کے قریب پہنچ جاتے ہیں۔"

اور یقیناً یہ صرف زبان و بیان کی خوبی سے ہوتا ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ زبان کا اتار چڑھاؤ کہیں اور سے نہیں داستانوں سے لایا گیا۔ اس کے علاوہ منظر کشی، کردار نگاری کے بنیادی عناصر ناول کو داستانوں سے ملتے ہیں۔ عمرو عیار کا کردار ہمیں خوجی میں نظر آتا ہے اور اسی طرح خوجی کا کردار ترقی کرتے کرتے آج کے ناولوں میں سما گیا۔ لہٰذا یہ بات قابل غور ہے کہ آج جو داستانوں اور ناولوں میں فرق نظر آ رہا ہے وہ اس وجہ سے کہ زمانے اور شعور کی نوعیت بدل گئی ہے اور بقول احسن فاروقی:

"ناول اور داستان کے اجزائے ترکیبی میں بنیادی فرق نہیں۔ صرف زمانے اور انسانی شعور کی ترقی کے ساتھ ساتھ ان کی نوعیت بدل گئی ہے۔ ناول کتنا ہی حقیقی کیوں نہ ہو وہ ہرگز دلچسپ نہیں ہو سکتا جب تک اس میں تخیل کی آمیزش نہ ہو۔ اور کوئی داستان ایسی نہیں دکھائی جا سکتی جس میں تخیل کی فراوانی کے ساتھ کچھ نہ کچھ حقیقت نہ ملی ہوئی ہو۔"

فرق صرف ذہنی ارتقاء کا ہے۔ قصہ اس میں بھی ہے اور ناول میں بھی۔ لیکن فرق صرف اتنا ہے کہ داستان نویسوں کو بھی زندگی کا تجربہ پیش کرنا تھا اور اس تجربہ کو اپنے تخیل کے رنگ میں رنگ دینا تھا۔ مگر ان کے شعور نے اس درجہ تک ترقی نہیں کی کہ تخیل کو مبالغہ کی دنیا میں جولانی کرانے سے روکتے اور زندگی کا صحیح اور قرین قیاس انداز پیش کرتے۔ جب انسان کا شعور ترقی کر کے اس درجہ پہنچ گیا تو داستان ناول میں تبدیل ہو گئی۔ لہٰذا ناول کے مطالعہ کے وقت داستانوں کو درگذر نہیں کیا جا سکتا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ انگریزی کے ذریعہ آئی ہوئی زبان کے مطالعہ کے بغیر بھی اردو ناول کی تشکیل کا تجزیہ نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ ان کی تہذیب ان کی زبان کا براہ راست اثر اردو زبان پر پڑا لیکن یہاں کے عوام جو پچھلی کئی صدیوں سے داستانی دور میں رہتے چلے آ رہے تھے، ابھی تک اس طلسماتی دنیا میں گم سم تھے۔ انگریز حاکموں نے اس فضا کا بھرپور فائدہ اٹھایا اور ہندستان پر اپنے قدم جما لئے۔ نتیجے کے طور پر غدر کی شکل میں اس کا ناکام ردعمل ہوا۔ اس ناکامی نے بھی اس بات کا ثبوت دے دیا کہ اب انگریزوں کی راہ پر چلنا ہی مناسب ہے۔ سرسید اپنے موقع پر سامنے آئے اور انھوں نے قوم اور ادب دونوں کو وقت کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی اور ایک تحریک چلا دی۔ احسن فاروقی لکھتے ہیں:

"سرسید کی تحریک میں عجیب جادو تھا۔ یہ جادو فوراً سر چڑھ کر بولا۔ جو لوگ ان کے خلاف تھے وہی توہمات کی دنیا سے بلبلا کر نکل آئے اور حقیقت کی طرف متوجہ ہوئے۔"

اس تحریک کے ذریعہ جو بیداری عمل میں آئی اس نے صنف ناول کے فروغ میں بڑا کام کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ داستان طلسماتی فضا سے نکل کر حقیقی رنگ میں آئی۔ دیو پریوں و جنات کی جگہ سماج کے حقیقی کرداروں نے لے لی۔ اخلاقیات، سماجیات و معاشیات سے اس کا گہرا تعلق ہو گیا۔ قوم میں بھی ایک انقلاب آیا۔ سرسید کی آواز صرف ایک حلقہ میں ہی نہیں گونجی بلکہ دور دور تک اس کے اثرات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ان کے گرد ونواح کے لوگوں پر تو اور تیزی سے اثر ہوا۔ مسلمان انگریزی پڑھنے لگے۔ نئی تہذیب کو گلے سے لگانے لگے۔ بقول علی عباس حسینی:

"ان حضرات کی آواز صدا بہ صحرا نہ بنی۔ مسلمانوں نے انگریزی بھی پڑھی اور سرکاری ملازمت بھی کی۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ اردو کا سب سے پہلا ناول نویس ملازم سرکار بھی ہے اور مولوی بھی۔"

لہٰذا اس امر میں اب وضاحت کی ضرورت نہیں رہی کہ داستان اور ناول میں انسانی تہذیب اور تمدن کے بدلتے ہوئے رجحانات نظر آتے ہیں۔ جب انسانی ذہن میں شعور کی کمی تھی، قصہ گوئی نے عروج حاصل کیا۔ لیکن جیسے جیسے انسانی زندگی کروٹیں لیتی رہی اس میں سائنس، معاشی اور سماجی حالات بدلتے رہے۔ زندگی صحیح راستے پر آنے لگی۔ انسان حقیقتوں کی تلاش میں پھرنے لگا تو ان طلسماتی فضا اور رنگین داستانوں نے دم توڑ دیا اور ناول کی شکل وجود میں آئی۔ بقول آدم شیخ:

"اب عوام کو صرف تفریحی ادب ہی سے دلچسپی نہیں رہ گئی بلکہ وہ ایسا ادب چاہتے تھے جو زندگی پر تنقید کر سکے۔ انھیں انسانی اور ادبی تقاضوں نے ناول کے لیے زمین ہموار کی اور ناول نگاری کے فن کی ابتدا ہوئی۔ بایں ہمہ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ اردو ناول کو فکر وفن کا ایک نیا ڈھانچہ بنانے کے لیے اردو داستانوں سے کافی مدد ملی۔"

اپنی اس تحقیق میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں یہ فیصلہ ادب کا قاری اور طالب علم کرے گا، تاہم اس سلسلے میں، میں ڈاکٹر خالد محمود خٹک کا بے حد ممنون ہوں جنھوں نے اپنی گوناگوں مصروفیت کے باوجود قدم قدم پر میری رہنمائی فرمائی اور مجھے اس قابل بنایا کہ یہ تحقیقی مقالہ لکھ سکوں۔ میں محترمہ تسنیم صنم کا بھی شکر گزار ہوں کہ انہوں نے بھی اس مقالے کی تزئین آرائش میں میری مدد کی۔

لغت میں داستان کے درج ذیل معنی بیان کیے گئے ہیں:

"داستان کے لغوی معنی مختصر سی کہانی جس میں جاندار یا بے جان چیزوں کے منہ سے باتیں کہلوائی جاتی ہیں، یا اداکاری کروائی جاتی ہے اور جس سے کوئی سبق دینا مقصود ہوتا ہے: لوک کہانی یا دیو مالا: من گھڑت۔ (فعل لازم) داستان گھڑنا یا بیان کرنا۔ (فعل متعدی) یوں بیان کرنا کہ اس پر حقیقت کا گمان

ہو۔"[1]

اس تعریف کی روشنی میں اگر مزید جاننے کی کوشش کی جائے تو اردو ادب کے بڑے محققین یا ادیبوں کی رائے میں داستان کا کیا مطلب ہو سکتا ہے؟ یہ بات جاننے کے لئے ڈاکٹر فرمان فتح پوری کا خیال کچھ یوں ہے کہ:

"داستان کا لفظ بڑا ہمہ گیر ہے اور ادبی داستانوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں قصے کی تمام اقسام شامل ہیں۔ اردو، فارسی میں تو خیر کہانی قصہ۔ افسانہ اور داستان بالعموم ایک ہی معنوں میں استعمال کیے جاتے ہیں اور ابھی ان کے اصطلاحی معنی الگ الگ متعین نہیں ہوئے لیکن انگریزی افسانوی ادب میں مختلف اصناف کے تصور سے اب اردو ادب میں بھی ان کے معنیٰ میں فرق کیا جانے لگا ہے یوں ہم انگریزی (Fiction) کا ترجمہ افسانہ یا داستان کرتے ہیں لیکن یہ بھی ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ انگریزی میں باعتبار اس کی کئی قسمیں ہیں"[2]

کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ داستان فارسی زبان کا لفظ ہے مگر اس کا مطلب وہی ہے جو اردو زبان میں ہے۔ داس کا مطلب خدمت کرنے والا، ہندی میں بھی داسی کا لفظ مستعمل ہے اور خواتین خدمت کرنے والیوں کو یا نوکرانیوں کو کہا جاتا ہے اور سندھی زبان میں 'باندی' کا لفظ استعمال ہوتا ہے بعین ہی جس کے یہی معنی ہیں۔ منطقی طور پر اگر بات کی جائے تو داستان لکھنے یا بیان کرنے والا ایک طرح سے خدمت ہی سرانجام دے رہا ہے۔

"قصہ کہانیوں کا شوق، انسانی فطرت میں شامل ہے۔ جیسے جیسے انسانی تہذیب وتمدن ارتقاء کے مدارج طے کرتی گئی ویسے ویسے یہ شوق بھی پروان چڑھتا گیا۔ بادشاہوں، راجاؤں اور نوابوں کے درباروں میں باقاعدہ قصہ گو ملازم رکھے جاتے تھے۔ ان قصوں میں بنیادی قصے کے ساتھ کئی ضمنی قصے بھی ہوا کرتے تھے جس سے سننے والے کی دلچسپی قصہ میں برقرار رہتی تھی۔ زمانہ قدیم کے تمام قصے طویل، بے ربط اور مافوق الفطرت عناصر سے بھرپور اور مبالغہ آمیز واقعات سے لبریز ہیں، جن کو پڑھ کر حیرت و استعجاب کے سوا انسان پر دوسری کیفیت طاری نہیں ہو پاتی۔ یہ قصے جن، بھوت، پری، جادوگروں کے کارناموں سے بھرے پڑے ہیں۔ ان قصے اور کہانیوں میں سننے اور پڑھنے والوں کو ایسی دنیا اور ایسی باتیں نظر آتی ہیں جن تک عقل کی رسائی ممکن نہیں ہے۔ یہ باتیں اور واقعات ایسے مقامات وممالک سے تعلق رکھتے ہیں جو شاید اس دنیا میں ہیں ہی نہیں۔ داستان زندگی اور اس کی حقیقتوں سے فرار کا نام ہے۔ انسان کی جن خواہشات وتمناؤں کی تکمیل جب حقیقتاً نہیں ہو پاتی تو ان کو پورا کرنے کے لیے تخیل کا سہارا لیا جاتا ہے۔ البتہ داستان کی اصل اہم ترین غایت تفریح طبع سے تعلق رکھتی ہے اور داستانوں کی سبق آموز حیثیت ثانوی درجہ پر آتی ہے۔"[3]

ڈاکٹر فرمان فتح پوری داستان کے لوازمات کے بارے میں اپنی ایک کتاب میں لکھتے ہیں:

"جہاں تک اردو داستان کا تعلق ہے اس کے لئے ضروری ہے کہ اس میں کوئی مرکزی قصہ ہو۔ خواہ یہ قصہ اکہرا ہو یا قصہ در قصہ، اور خواہ زندگی کے کسی شعبے سے تعلق رکھتا ہو اس پر شاعرانہ تخیل کا دبیز پردہ پڑا رہنا ضروری ہے۔ اصل واقعہ یا محض تاریخی حالات کو نظم کر دینے سے داستان طرازی کا حق ادا نہیں ہوتا۔ داستان کا مرکزی قصہ ہماری زندگی سے یقیناً تعلق رکھتا ہے لیکن نزدیک کا نہیں دور کا ہوتا ہے۔ داستانوں میں زندگی کی تصویر ہوتی ہے لیکن اس کا تعلق حال سے کم اور ماضی بعید سے زیادہ ہوتا ہے۔ داستان میں سامنے کے کرداروں سے حسن پیدا نہیں ہوتا بلکہ اس کو جاندار بنانے کے لئے ضروری ہے کہ اس کا تانا بانا ایسے خیالی تاروں سے بنایا جائے جو بالعموم سننے والے کے ذہن و ہوش کی رسائی سے بالاتر ہوں، بعض لوگ داستانوں کے پلاٹ پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ چونکہ اس میں ترتیب پانے والے کردار و واقعات فرضی ہوتے ہیں اس لئے ان میں زندگی کی حرارت باقی نہیں رہتی۔ یہ خیال درست نہیں ہے۔ یہ خیال افسانے یا ناول پر وارد ہو سکتا ہے لیکن داستانوں کا فن اس تنقید کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ بقول کلیم الدین داستان میں تو قصداً ایک ایسی دنیا تخلیق کی جاتی ہے جو محض خیالی ہو، جو لازمی طور پر ہماری جانی ہوئی چوبیس گھنٹوں والی دنیا سے مختلف ہو۔ اس لئے اگر دیکھی ہوئی جگہوں، معمولی چیزوں اور جانے پہچانے لوگوں کا ذکر ہو تو پھر داستان کی فضا پیدا نہیں ہو سکتی۔"[3]

اب داستان کوئی قصہ، کہانی یا مافوق الفطرت یعنی وہ کردار جو انسانی ذہن کی خواہش یا اختراع ہو سکتی ہے، کچھ بھی ہو تخلیق کرنے والا ذہن سب سے پہلے اس کا ایک خاکہ اپنے ذہن میں ضرور بناتا ہے اور پھر اپنی مرضی اور منشاء کے مطابق اس میں مختلف کرداروں کو جمع یا داخل کرتا چلا جاتا ہے، اور پھر خود ہی انکی حدود مقرر کر لیتا ہے اور روزمرہ کی زبان میں اس کو بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ بعض اوقات زبان کے استعمال میں وہ اپنی علمی قابلیت بھی ضرور داخل کرتا ہے مگر اس بات کا اس کو ہمیشہ خیال رہتا ہے کہ اگر وہ داستان بیان کر رہا ہے تو عام زبان میں ہی کرے گا لیکن اگر وہ داستان لکھ رہا ہے تو پھر اپنے علم و دانش کے مطابق الفاظ کا چناؤ کرے گا۔ اور جو داستان لکھی یا سنائی جا رہی ہے اس کا انجام کیا ہوگا۔ روایت کے مطابق داستان کا اختتام عموماً طربیہ ہوتا ہے۔ یعنی تمام کرداروں کو بڑی خوبی سے ملا دیا جاتا ہے اور داستان ایک اچھے انجام پر پہنچ کر ختم ہو جاتی ہے۔

داستانوں کی کئی اقسام ہوتی ہیں یا ہو سکتی ہیں، کچھ بڑے ادیبوں کا خیال ہے کہ ایک قسم علامتی یا تمثیلی ہو سکتی ہے، جس میں ظاہری صورتوں کے معنی سے کوئی حقیقی تعلق نہیں ہوتا اور سیدھے سادے لفظوں میں ہوتی ہیں جو کہ کسی خاص مقصد کے حصول کے لئے لکھی جاتی ہیں جیسا کہ "بوستانِ سعدی" کے کچھ منظوم قصے، یا پھر اردو میں "وصال العاشقین" وغیرہ۔ دوسری قسم عارفانہ یا متصوفانہ ہوتی ہے اور تیسری قسم

میں پرندوں اور جانوروں کے وسیلے سے کوئی داستان بیان کی جاتی ہے جبکہ چوتھی قسم رومانوی داستانوں کی ہے۔

"اردو داستانوں کی تاریخ 19 ویں صدی کے نصف آخر سے شروع ہوتی ہے اور داستان نویسی کی پہلی عمدہ مثال عطا حسین تحسین کی "نو طرز مرصع" میں ملتی ہے۔ اس کے بعد فورٹ ولیم کالج کے زیر اہتمام بہت سی داستانیں لکھی گئیں۔ ان میں میر امن کی "باغ و بہار"، حیدر بخش حیدری کی "آرائش محفل" اور "طوطا کہانی"، خلیل علی خان کی "داستان امیر حمزہ" للو لال جی کی "سنگھاسن بتیسی" قابل ذکر داستانیں ہیں۔ یہ داستانیں فورٹ ولیم کالج میں جان گلکرائسٹ کی سرپرستی میں لکھی گئیں اور مقبول ہوئیں۔ 19 ویں صدی کی دوسری داستانوں میں محمد بخش مہجور کی "نورتن"، رجب علی بیگ سرور کا "فسانہ عجائب"، نیم چند کھتری کی "گل صنوبر"، "الف لیلیٰ"، "طلسم ہوش ربا" اور "بوستان خیال" وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ضخامت کے اعتبار سے "الف لیلیٰ"، "داستان امیر حمزہ، طلسم ہوش ربا، وغیرہ بڑی داستانیں ہیں۔ ان تمام داستانوں میں دلچسپی کا ایک ذریعہ ان کی طوالت میں پوشیدہ ہے۔ اس مقصد کے لئے داستان نگار اپنے تخیل کی مدد سے کئی ضمنی قصے تخلیق کرتے رہے ہیں تاکہ اصل قصے کے ساتھ ساتھ ضمنی قصوں سے پڑھنے والے کی توجہ برقرار ہے۔ یہ خصوصیت نہ صرف عہد قدیم کی داستانوں میں ملتی ہے بلکہ باغ و بہار، اور فسانہ عجائب، جیسی ادبی داستانوں میں بھی یہ عنصر موجود ہے۔ لیکن بعض داستانیں ایسی ہیں جو اس خصوصیت سے عاری ہیں۔ مثال کے طور پر انشاء اللہ خان انشاء کی "رانی کیتکی کی کہانی"، پیش کی جاسکتی ہے"۔ ۵؎

حوالہ جات:

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر: "قومی انگریزی اُردو لغت" ص 716
۲۔ فرمان فتح پوری، ڈاکٹر: "اردو نثر کا فنی ارتقاء" ص 144
۳۔ ایضاً ــــــــــــــــــــــــ ص ۱۳۷۔۱۳۸
۴۔ رئیسہ پروین، ڈاکٹر: "رجب علی بیگ سرور۔ تعارف، تنقید، فسانہ شاہ یمن" تحقیقی مقالہ
۵۔ پریمی رومانی، ڈاکٹر: "اردو داستان اور ہندوستانی داستانیں" تحقیقی مقالہ

☆☆☆

باب دوم:

اُردو داستان: تاریخ و ارتقاء

داستانیں دراصل مشرقِ وسطیٰ سے آئی تھیں۔ انیسویں صدی کو اگر داستانوں کی صدی کہا جائے تو غلط نہ ہوگا اس کا نصف آخر حصہ داستان گوئی اور داستان نگاری کے عروج کا زمانہ تھا، اس کے بعد بیسویں صدی کی پہلی اور دوسری دہائی میں مختصر افسانہ لکھنے کا انداز بھی داستانی تھا۔ لیکن آہستہ آہستہ افسانہ حقیقت نگاری کی طرف گامزن ہو گیا اور بتدریج ارتقائی منازل طے کرتا ہوا انسان کی حقیقی زندگی کا ترجمان بن گیا۔(۱)

گیان چند جین کے مطابق داستان دراصل قصہ، کہانی یا افسانہ ہے۔ خواہ وہ منظوم ہو یا منثور جس کا تعلق زمانہ گذشتہ سے ضرور ہو اور جس میں فطری اور حقیقی زندگی بھی ہو سکتی ہے، اس کے علاوہ غیر فطری اکتسابی اور فوق العادت شاذ و نادر فوق العجائب بھی ہو سکتی ہے۔ اس طرح افسانوں کی قسموں میں داستان ایک مخصوص صنف کا نام ہے۔ داستان کے واقعات بالعموم دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک بزمیہ دوسرے رزمیہ۔ بزمیہ بیانات عشق و محبت، صلح و آشتی دوستی، ہمدردی پر مشتمل ہوتے ہیں۔ رزمیہ میں دشمنوں سے جنگیں، عیاریاں، فریب کاریاں شامل ہوتی ہیں جس کو زیادہ تر مذہبی تبلیغ سے تحریک ملتی ہے۔ داستان کا انجام ہمیشہ طربیہ ہوتا ہے اور داستان کی طوالت مدت تک سامعین کو اختتام کی مشتاق رکھتی ہے۔ داستان گوئی کی اصطلاح میں اسے داستان روکنا کہتے ہیں۔ داستان میں اخلاقی تعلیم یا مذہبی عناصر بھی موجود ہوتے ہیں۔ دیو، بھوت، جن، پری ایک ایسی آتشیں خلقت ہے جو عموماً مشاہدے میں نہیں آتی لیکن تحریر و تقریر میں اس کا وجود ملتا ہے گویا آنکھوں سے نہیں دیکھا لیکن کانوں سے ضرور سنا ہے۔

داستان گوئی سے متعلق مرزا اسد اللہ خاں غالب کا خیال ہے کہ "داستان طرازی من جملہ فنون سخن ہے، سچ ہے کہ دل بہلانے کے لیے اچھا فن ہے۔" بقول کلیم الدین احمد "داستان کہانی کی طویل پیچیدہ اور بھاری بھرکم صورت ہے"۔ یورپ میں جو عاشقانہ داستانیں تصنیف کی جاتی تھیں اور ان میں کچھ کہانیاں ہیجان انگیز اور پرکشش ہوتی تھیں وہ ہاتھوں ہاتھ لی جاتی تھیں۔ ان تخیلی عاشقانہ داستانوں کو "رومان" کہا جاتا تھا۔ رومان کی کئی قسمیں ہوتی تھیں۔ وہ داستان جس میں مصنف نے کسی تاریخی واقعے سے مواد حاصل کیا ہو اس کو تاریخی رومان کہا جاتا ہے۔ رومان کی دوسری قسم جو گاؤں کے سادہ لوگوں کے جذبات، احساسات اور ان کی زندگی کی ترجمانی کرتی ہے "دیہاتی رومان" کے نام سے مشہور ہے۔

ایک اور قسم کے رومان میں مصنف قاری کو علمی اور معنوی نکات کی تعلیم دینا چاہتا ہے۔ اس کو تعلیمی رومان کہتے ہیں۔ ان داستانوں میں تخیل اور منظر نگاری کم ہے اور مصنف پڑھنے والے کو اپنے ہیرو کے جملہ واقعات کا مشاہدہ کرا دیتا ہے۔ داستانوں کی ایک قسم فابل ہے۔

جس کا پلاٹ بے حقیقت اوہام و تصورات سے وجود میں آتا ہے۔ دنیا کی ادبیات میں فابلوں کا ایک حصہ وہ رزمیہ تخیلات ہیں جن کے نمونے یونان، ایران اور ہندوستان کی قدیم کہانیوں میں نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر کیخسرو کا ''جام جہاں نما'' یا سکندر کا ''آئینہ نامہ'' بہادرانہ فابل ہیں۔ یہ ان دونوں ہیروؤں کی بے انتہا قوت کو جتانے کے لیے وجود میں آئے ہیں۔ ایران، ہندوستان اور دیگر ممالک کی مذہبی روایات میں بھی اس طرح کے فابل ملتے ہیں۔ ایران میں شاہنامہ اور ہندوستان میں ''مہابھارت'' قابل ذکر ہیں۔ فابلوں کی ایک دوسری قسم وہ چھوٹی۔ چھوٹی کہانیاں ہیں جن کی بنیاد کسی اخلاقی موضوع پر ہوتی ہے۔ ان اخلاقی فابلوں میں سے بہت سے فابلوں کے ہیرو انسان نہیں ہیں۔ مثال کے طور پر ''کلیلہ و دمنہ'' میں اس کے مجموعی خاکے کے علاوہ چھوٹی چھوٹی کہانیاں بھی اس میں شامل ہیں جن کے بھی کردار شیر، گیدڑ، لومڑی، خرگوش، گائے اور گدھے وغیرہ ہیں۔ یہ سب کے سب اخلاقی فابل ہیں۔ ''کونٹ'' بھی مختصر یورپی کہانی کی ایک قسم ہے جو فابل سے مشابہت رکھتی ہے۔

یہ تخیل کی پیداوار ہوتی ہے اس میں کوئی معاشرتی موضوع نہیں ہوتا۔ زیادہ تر اس میں ایسی گھریلو زندگی کے گوشے اجاگر کیے جاتے ہیں جہاں حیرت انگیز واقعات پیش آتے رہتے ہیں اور پڑھنے والوں کو ان سے کوئی خاص فائدہ حاصل نہیں ہوتا، اس کی رنگین بیانی سے ان نصیحتوں کی چھاپ بلاواسطہ انسانی ذہنوں پر پڑتی ہے۔ ''فانتزی'' ایک ایسی تحریر کو کہتے ہیں جس میں لکھنے والے نے اپنا مقصد بیان کرنے کے لیے کوئی موضوع تراشا ہو۔ اور وہ اپنے حقیقی ہیرو کو تبدیل شدہ نام و مقامات کے ساتھ نمایاں کرے اور اپنے اظہار خیال کا ذریعہ بنائے۔ خواجہ امان نے ''بوستانِ خیال'' کے دیباچہ میں اچھی داستانوں کے لیے چند ضروری شرطیں قرار دی ہیں۔ ''اول مطول خوشنما جس کی تمہید و بندش میں توارد مضمون و تکرار بیان نہ ہو، مدت دراز تک اختتام کے سامعین مشتاق رہیں۔

داستان گوئی کی اصطلاح میں اسے داستان روکنا کہتے ہیں۔ مشاق استاد کا کمال اس بات میں تھا کہ وہ کیسے نازک موڑ پر اور کتنے دلچسپ طریقے سے قصے کے عمل میں ٹھہراؤ لے آتا ہے۔ اور اس کے باوجود داستان گو کا طولانی بیان سننے والوں پہ بار خاطر نہیں ہوتا۔ سننے والے انجام کا بے چینی سے انتظار کرتے ہیں، یہ فن زبانی داستانوں میں دیکھنے میں نہیں آتا، تحریری داستانوں کے واقعات کو بھی خوانخواہ طول دے کر انجام کو کچھ دیر کے لیے ٹالا جاتا ہے۔ داستانوں کو طول دینے کے لیے ضمنی کہانیوں اور قصہ در قصہ سے کام لیا جاتا ہے۔ طول پیدا کرنے کی ایک غیر فنکارانہ ترکیب مہم کے بعد مہم اور حادثے کے بعد

حادثے کا بیان ہے۔ قصے کے سب مسائل سلجھ جاتے ہیں۔ خاتمے کا نقطہ نظر آنے لگتا ہے کہ پھر کوئی نئی مصیبت کھڑی کر دی جاتی ہے۔ طلسم کے بعد طلسم، رن کے بعد رن، ایک جزو دوسرے سے منطقی طور پر خود ماخوذ نہیں ہوتا بلکہ مصنف کی مطلق العنانی کی فریاد کرتا ہے۔ داستانوں کا ایک اور حربہ غیبی امداد و اتفاقات کا سہارا ہے۔ جو ہر آڑے وقت پر کام آتا ہے۔

داستانی واقعات بالعموم دو طرح کے ہوتے ہیں۔ بزمیہ اور رزمیہ۔ بزمیہ بیانات عشق و محبت، صلح و آشتی، دوستی اور ہمدردی پر مشتمل ہوتے ہیں۔ ان میں معاشقے کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ رزمیہ بیانات میں دشمنوں کی جنگیں، عیاریاں اور فریب کاریاں شامل ہوتی ہیں جن کو زیادہ تر مذہب اور تبلیغ مذہب سے تحریک ملتی ہے۔ معاشقے کی رقابت اور چشمک بھی تصادم کا سبب بن جاتی ہے۔ داستان گو کی کوشش یہ رہتی ہے کہ جو واقعات بیان کیے جائیں ان کو سن کر لوگ مبہوت ہو جائیں، قصے میں دلکشی کے اضافے کی غرض سے کچھ ایسی گتھیاں پڑ جاتی ہیں اور پھر کچھ ایسے انداز سے سلجھ بھی جاتی ہیں کہ پڑھنے والا ہکا بکا رہ جاتا ہے۔ سحر و ساحری طلسم بندی اور طلسم کشائی و اسراریت کے ساتھ ساتھ جنسی لگاؤ کے واقعات بھی بکثرت پائے جاتے ہیں۔ تعلیم، اخلاق اور تہذیب نفس پر بھی زور دیا جاتا ہے۔ اسلوب بیان میں سنجیدگی کے پہلو بہ پہلو مزاح سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ غرض داستان ہمارے دل میں ہمدردی، خوف، نفرت، محبت، جنسی حیرت اور استہزاء کے جذبات کو بیدار کرتی ہے۔ داستان اپنے قدیمی رنگ کے ساتھ ساتھ شعوری یا مقصد ادب سے ہٹ کر ایک ایسا فنکارانہ نظام تخلیق کرتی ہے جس میں اتحاد عمل اور اتحاد اثر کی کوئی خصوصی ضرورت کا لحاظ نہیں ہوتا۔

داستانوں میں تسلسل اور طوالت پیدا کرنے کے لیے مختلف طریقے استعمال کیے جاتے ہیں۔ مثلاً کہیں ایک جنگ کے بعد دوسری جنگ اور ایک حادثے کے بعد دوسرا حادثہ پیش کرتے ہوئے داستان گو ان تمام مصائب پر ہیرو کے ذریعہ ان کو کامیابی کے ساتھ انجام دینے کے عمل کو پورا کرتا ہے اور پھر کوئی ایسا پہلو روشن کرتے ہوئے اس میں کوئی دوسرا مسئلہ کھڑا کر دیتا ہے۔ اس لیے یہ تمام چھوٹے چھوٹے مکمل قصے اس داستان کا جزو بنتے چلے جاتے ہیں۔ کہیں ہیرو کے لیے غیبی امداد مہیا ہو جاتی ہے، کہیں اتفاقات اس کو سہارا دیتے ہیں، کہیں کوئی شریف مرد ہیرو کی مشکل کشائی کر دیتا ہے اور اس طرح کے بہت سے سہاروں پر داستان آگے بڑھتی رہتی ہے۔ جس سے سامعین کے عقائد میں ایک خاص طرح کی پختگی اور دلچسپی میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ داستان کے موضوعات میں حمایت دین بھی ایک اہم موضوع ہے۔ ہیرو محض صدق و ایمان کی خاطر باطل قوتوں سے ٹکر لیتا ہے۔ اس خیر و شر کے جہاد میں ہیرو کی فتح ہوتی ہے جو خیر کا نمائندہ ہے۔ اس طرح داستانوں کا انجام ہمیشہ طربیہ ہوتا ہے۔ داستان میں انسانی خصوصیات کی نمائندگی اس طرح بیان کی جاتی ہے کہ داستان کا موضوع کچھ بھی ہو اس میں حسن و عشق کی چاشنی ضرور ملتی ہے۔

اور سہیل بخاری کے خیال میں:

"دراصل پورے ایشیائی ادب کا مزاج عاشقانہ ہے اس لیے داستان بھی محبت کے جذبے سے مستثنیٰ نہیں رہ سکتی تھی۔ داستان کے ہیرو کے لیے ضروری ہے کہ اس کے لیے کسی ایسی ہستی کا انتخاب کیا جائے جو مافوق الفطرت عناصر اور کم سے کم عمال، وزراء اور امراء کی شکل میں پیش کیے جائیں کیوں کہ ہیرو کو عوام سے بالاتر اور محکم تر پیش کیے جانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ہیرو میں چند انتہائی صفات ہوتی ہیں۔ وہ بے پناہ حسن کے ساتھ ساتھ وفا کا پتلا بھی ہوتا ہے۔ ہیروئن عاشق کے لیے یہاں تک ایثار کرتی ہے کہ والدین کو چھوڑ کر اس کے ساتھ فرار ہو جاتی ہے۔ داستان "بیژن و منیژہ" میں منیژہ کی جرأت مندانہ صلاحیتوں کی بنا پر روایتی اقدار کے باوجود اپنے عاشق کے لیے ہمت و جرأت کا اظہار ملتا ہے۔ دیو، دیونی اور بھوت پریت کا ذکر تقریباً کسی نہ کسی صورت میں کم و بیش ہر داستان میں ہوتا ہے۔ یہ ایک ایسی آتشی خلقت ہے جو عموماً مشاہدے میں نہیں آتی مگر ان کا وجود تحریر و تقریر میں موجود ہوتا ہے۔ گویا آنکھوں سے نہیں دیکھا کانوں سے سنا ہے، ذہنوں میں ان کا وجود جاگزیں ہے اور انھیں غیر معمولی قوتوں کا حامل سمجھا جاتا ہے۔"

داستانوں کے پلاٹ میں زیادہ تنوع نہیں ہوتا۔ تمام قصے کچھ ان خطوط پر چلتے ہیں کہ ہیرو کسی مقصد کو حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اسے راہ میں بہت سے حوادث، دشواریوں اور مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ تمام مصائب کا وہ مردانہ وار مقابلہ کرتا ہے اور فتح یاب ہوتا ہے۔ جہاں تک داستان کی اصل غایت کا تعلق ہے وہ کہانی کی غایت سے مختلف نہیں۔ زیادہ تر داستانوں کے موضوعات ہلکے پھلکے عشقیہ و تفریحی ہوتے ہیں۔ کچھ داستانیں ایسی بھی ہوتی ہیں جن میں اخلاق آموزی، تہذیب نفس، عالمانہ دقیقہ سنجی، مذہب اور تخلیق پر زور دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ تمام باتیں ثانوی حیثیت رکھتی ہیں اور داستان کی اصل غایت میں ان کا شمار نہیں ہوتا۔ داستانی تکنیک کو کلچرل، اخلاقی اور دیگر مسائل کے لیے استعمال کیا جاتا رہا ہے تاکہ سننے والے یا پڑھنے والے ان داستانوں کو درس آموز کلیات کے طور پر شعوری یا لاشعوری طور پر ذہن نشین کر سکیں۔ داستانوں میں اخلاقی تعلیم یا مذہبی عناصر بھی موجود ہوتے ہیں یعنی معلمین اخلاق اور علمبرداران مذہب نے بھی داستان کو اس مقصد کے لیے استعمال کیا ہے۔ ان کے ایسا کرنے کی وجہ شاید یہ ہو سکتی ہے کہ اخلاق و مذہب کے مبادیات تفریحی مطالعہ کے طور پر آسانی سے سمجھائے جا سکتے ہیں۔ تفریح اور عشق کا التزام کسی نہ کسی داستان میں ضرور ملتا ہے۔ اس کے علاوہ عجائب نگاری کی بہت زیادہ کوشش ہوتی ہے۔ طلسم و سحر، نیرنگ و فسوں پر دفتر کے دفتر سیاہ کر دیے جاتے ہیں۔

داستان دراصل زندگی اور اس کی حقیقتوں سے فرار کا دوسرا نام ہے۔ خواہشات کی تکمیل جب حقیقی عنوان سے نہ ہو پاتی ہو تو تخیل کے سہارے ان کو پورا کرنے کی کوشش کی جاتی اس لیے انسان جب اپنے

حالات سے فرار حاصل کرتا تو عموماً داستانوں کی دنیا میں پہنچ کر ذہنی وقلبی سکون حاصل کرتا۔ بہ اعتبار مجموعی داستان کی اصل اور اہم ترین غایت تفریح طبع ہے اور داستان کی سبق آموز کی حیثیت ثانوی ہے۔ (۲)

داستان طرازی کا اولین مقصد انجمن آرائی تھا۔ داستانوں کی بدولت محفلیں سجتی تھیں۔ نفسیاتی بیماروں کو شفا ملتی تھی، غم نصیبوں کے غم ڈھل جاتے تھے۔ اس میں اکثر زیب داستان کے لئے فوق الفطری عناصر پیش کئے جاتے کہ جن کا مقصد تحیر پیدا کرنا تھا۔ یہ فوق الفطری عناصر داستانوں کی جان ہے کہانی کے باعث خیر اور شر کی قدروں کی ترجمانی ہوتی تھی اور یہ عنصر جہاں ایک طرف ایک خامی بھی ہے کیونکہ یہ انسان کی توجہ زندگی کے حقائق سے ہٹا دیتے ہیں لیکن دوسری طرف ان کی علامتی معنویت سے انکار بھی نہیں کیا جاسکتا۔ داستانوں میں مقفیٰ اور مسجع عبارت کا التزام کیا جاتا تھا کہ یہ اس زمانے کی روش تھی اور یہ کہ نثری کی کرتب بازیاں اسی اسلوب کے ذریعے سے پیش کی جاتی تھیں۔ لیکن داستانوں کی ایک بڑی خامی یہ رہی ہے کہ اس میں ہمیشہ پلاٹ در پلاٹ ہوتے ہیں اور واقعات میں یکسانیت ہوتی ہے، جس سے طبیعت اوب جاتی ہے۔ داستانوں کا ایک اور اہم عنصر ان کی طوالت ہے جس سے کئی تاثرات پیدا ہوتے ہیں اور اکثر اوقات تاثرات میں کوئی ہم آہنگی نہیں رہتی۔

داستان ہمارے ادب کا زبردست سرمایہ ہے اردو ادب میں داستانوں کی کوئی کمی نہیں۔ بیشتر داستانیں ایسی ہیں جو فارسی اور عربی زبان کی مرہون منت ہیں۔ چنانچہ ماحول اور کردار بھی ہندوستانی سے زیادہ ایرانی لگتے ہیں۔ لیکن اردو کے داستان طرازوں کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ یہ کردار یا یہ واقعات ہندوستانی قالب میں ڈھالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان میں ہندوستانی معاشرت، ہندوستانی کلچر کی رنگارنگی ہمارے عادات واطوار صاف طور پر آئینہ نما ہو جاتے ہیں۔ داستانوں نے ہی ہمیں کہانی بننے کا فن سکھایا ہے۔ اردو فکشن کے لئے بنیادی ڈھانچے کا کام کیا ہے اور یقیناً ہمارے ناولوں اور ہمارے افسانوں کی ساخت میں ہماری داستانوں کا بڑا حصہ ہے۔ (۳)

''داستان نویسی کی پہلی عمدہ مثال عطا حسین تحسین کی ''نوطرز مرصع'' میں ملتی ہے۔ اس کے بعد فورٹ ولیم کالج کے زیر اہتمام بہت سی داستانیں لکھی گئیں۔ ان میں میر امن کی ''باغ و بہار''، حیدر بخش حیدری کی ''آرائش محفل'' اور ''طوطا کہانی'' ،خلیل علی خان کی ''داستان امیر حمزہ'' للولال جی کی ''سنگھاسن بتیسی'' قابل ذکر داستانیں ہیں۔ یہ داستانیں فورٹ ولیم کالج میں جان گلکرائسٹ کی سرپرستی میں لکھی گئیں اور مقبول ہوئیں۔ 19 ویں صدی کی دوسری داستانوں میں محمد بخش مہجور کی ''نورتن''، رجب علی بیگ سرور کا ''فسانہ عجائب''، نسیم چند کھتری کی ''گل صنوبر''، ''الف لیلیٰ''، ''طلسم ہوش ربا'' اور ''بوستان خیال'' وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ ضخامت کے اعتبار سے ''الف لیلیٰ''، ''داستان امیر حمزہ، طلسم ہوش ربا، وغیرہ بڑی داستانیں ہیں۔ ان تمام داستانوں میں دلچسپی کا ایک ذریعہ ان کی طوالت میں پوشیدہ ہے۔ اس مقصد کے

لئے داستان نگار اپنے تخیل کی مدد سے کئی ضمنی قصے تخلیق کرتے رہے ہیں تا کہ اصل قصے کے ساتھ ساتھ ضمنی قصوں سے پڑھنے والے کی توجہ برقرار ہے۔ یہ خصوصیت نہ صرف عہد قدیم کی داستانوں میں ملتی ہے بلکہ باغ و بہار، اور فسانہ عجائب، جیسی ادبی داستانوں میں بھی یہ عنصر موجود ہے۔ لیکن بعض داستانیں ایسی ہیں جو اس خصوصیت سے عاری ہیں۔ مثال کے طور پر انشاء اللہ خان انشاء کی "رانی کیتکی کی کہانی" پیش کی جا سکتی ہے"(۴)

داستانوں میں ایک ایسا جہاں آباد ہوتا ہے جہاں چاروں طرف بلندی، کشادگی اور حیرت کی دیواریں کھڑی ہوتی ہیں۔ داستان سننے والوں یا پڑھنے والوں کے ذہنوں میں ایک عجیب کیف یا سرمستی پیدا کرتی ہے۔ رات کی تنہائیوں میں داستانیں پڑھیں جاتی تھیں اور سننے والے اپنی آنکھوں میں داستانوں کے خواب سمیٹے ہوئے کھو جاتے تھے۔ داستانوں کے تفریحی اور اخلاقی پہلو بھی ہیں قطع نظر اس بات کی جھٹلایا نہیں جا سکتا کہ ان کے باعث انسان کی عملی زندگی میں ایک ربط و ضبط پیدا کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے۔ پڑھنے والوں کے لئے یہ بات یقیناً باعث کشش ہے کہ وہ اس میں نہ صرف خیر و شر، بدی اور نیکی جھوٹ اور سچ کے مختلف دلچسپ قصے پا لیتا ہے بلکہ اسے ایک گونا مسرت اس وقت حاصل ہوتی ہے جب داستانوں کے مختلف کردار کمزوریوں پر حاوی ہو کر شرافت، بہادری اور مردانگی کے جھنڈے گاڑ دیتا ہے۔

حق تو یہ ہے کہ داستان گوئی اپنے زمانے کا ایک زبردست اور پروقار فن رہا ہے اور اس نے ادب میں ایک نمایاں رول ادا کیا ہے۔ داستانوں میں جو قبولیت "باغ و بہار" کے حصے میں آئی ہے۔ وہ اردو کی کسی اور داستان کو نصیب نہیں ہوئی۔ یہ داستان آج بھی عوام اور خواص دونوں میں اتنی ہی مقبول ہے جتنی آج سے پونے دو سو برس پہلے تھی۔ اس کی غیر معمولی مقبولیت کی سب سے بڑی وجہ اس کا دلکش اور دلنشین انداز بیان ہے۔ جو اسے اردو زبان میں ممتاز مقام عطا کرتا ہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ داستان کا دور بھی ختم ہو چکا ہے۔ داستان سے ناول، اسٹیج ڈرامہ اور پھر ریڈیو اور ٹی وی ڈرامہ معرض وجود میں آیا اور آجکل ٹی وی ڈرامہ کا دور ہے الیکٹرانک میڈیا نے دنیا کو گلوبل ویلج بنا دیا ہے اور ہم دنیا بھر کی نشریات گھر بیٹھے دیکھ سکتے ہیں، جن کا ماخذ داستان ہی ہے۔

ماحصل:

داستان کے بارے میں ایک سیر حاصل بحث مکمل ہو چکی تو ذہن میں ایک سوال پھر ابھرتا ہے وہ یہ کہ آخر "داستان" ہی کو تحقیق کے لئے کیوں چنا گیا؟ اس کے علاوہ بھی اردو ادب کے بے شمار ٹاپک ہیں جن پر تحقیق کی جا سکتی تھی۔۔۔۔ مگر جب گہرائی تک یہ سوچا گیا تو بات سمجھ میں آ گئی کہ داستان ہی بنیادی

طور پر وہ صنف ہے جس سے آگے چل کر ہم ناول، افسانہ، علامتی افسانہ اور شاعری کی مختلف اصناف کی طرف گئے اور آج ایک نہایت صاف ستھرے ادب کی طرف گامزن ہیں۔ یہ سفر یقیناً صدیوں پر محیط ہے۔ بدلتے ہوئے حالات و واقعات، معاشرتی زندگی، رسم و رواج، جغرافیائی تبدیلیاں، تعلیمی سفر، علمی ترقی، چھاپہ خانہ کی ترقی، کتاب کا سفر اور ادیب کے لکھنے کے رجحان کی یکسر تبدیلی نے داستان کو بہت پیچھے دھکیل دیا ہے، اور نئے عام قاری کے لئے اور خاص طور پر اردو ادب سے متعلقہ افراد کے لئے یہ جاننا ضروری تھا کہ داستان کی تاریخ وارتقاء کے بارے میں جاننے کی کوشش کرے۔

داستانوں کا دور یقیناً اب ختم ہو چکا ہے لیکن داستانوں سے اردو ادب، فارسی ادب، اور انگریزی ادب مالا مال ہے، جس سے ادب کی اس صنف کی اہمیت کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے، جس طرح کوئی بھی عمارت تعمیر کرنے سے پہلے اس کی بنیادیں رکھی جاتی ہیں اور بنیاد جتنی مضبوط ہوگی عمارت اتنی ہی دیرپا ہوگی۔ کسی بھی ادب میں داستان بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ اور مستقبل کے ادب کی آبیاری کرتی ہوئی نظر آتی ہے، لکھاری ہندو ہو یا مسلم اس سے فرق نہیں پڑتا البتہ وہ کیا لکھ رہا ہے، اس کی ادب میں کیا اہمیت ہے، اس سے فرق پڑتا ہے۔ عطا حسین تحسین کی "نوطرز مرصع" سے لے کر انشاء اللہ خان انشاء کی "رانی کیتکی کی کہانی" تک بے شمار داستانیں لکھی گئیں جو اردو ادب کا ایک لازوال خزانہ سمجھی جاتی ہیں۔

اب جبکہ ہم کتاب کی ضرورت سے اپنے آپ کو آزاد سمجھنے لگے ہیں، مطالعہ کی اہمیت ختم ہوتی جا رہی ہے، ہماری لائبریریاں اجڑتی جا رہی ہیں، جن کتابوں کی طالب علم کو ضرورت ہے وہ موجود نہیں، جن کی ضرورت نہیں وہ سینکڑوں کی تعداد میں الماریاں بھری پڑی ہیں، تعلیم میں کمرشلزم بہت زیادہ آ چکا ہے۔ نیا ادب، نئے زاویے ہماری زندگیوں کی راہیں متعین کر رہے ہیں، ماضی سے اور کلاسیکل ادب سے ہمارے عام قاری کا رشتہ ٹوٹتا جا رہا ہے۔ داستان پر تحقیق کی اس لئے بھی ضرورت ہے کہ اردو ادب کے طالب علم، محقق، استاد اور عام قاری اس صنفِ ادب کی اصل روح کو جان سکے۔

کسی بھی نئے تحقیقی کام کے اچھے اثرات کی امید پر ہی تحقیق کی جاتی ہے، اب سے پہلے بھی داستان پر تحقیقی کام ہوا ہوگا، ہر محقق کا اپنا زاویہ تحقیق ہوتا ہے زیر نظر مقالہ ایم فل لیول کا تحقیقی معیار رکھتا ہے۔ ادب میں اس کی اہمیت کا اندازہ اور معیار آنے والا وقت اور ادب کا قاری متعین کرے گا، تاہم یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ داستان جیسے موضوع پر تحقیق، ادب میں یقیناً سنگِ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات:

(۱) رئیسہ پروین، ڈاکٹر، "رجب علی بیگ سرور۔ تعارف، تنقید، فسانۂ شاہ یمن" تحقیقی مقالہ

(۲) شمسہ عارف، "داستان گوئی کا فن" کا تحقیقی مقالہ

(۳) پریمی رومانی، ڈاکٹر "اردو داستان اور ہندوستانی داستانیں" تحقیقی مقالہ

(۳) پریمی رومانی، ڈاکٹر، "اردو داستان اور ہندوستانی داستانیں" تحقیقی مقالہ

کتابیات:

۱۔ انجم جمیل، احمد، پروفیسر، "تاریخ زبان وادب" علمی کتاب خانہ، اردو بازار، لاہور، سن اشاعت کتاب پر موجود نہیں

۲۔ بخاری، سہیل، "اردو داستان تنقید و تحقیق" لاہور

۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، "قومی انگریزی اردو لغت" طبع دوم، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد کل صفحات 2356

۴۔ سکینہ رام بابو، ڈاکٹر، "تاریخ ادب اردو" علمی کتاب خانہ، لاہور

۵۔ کیانی، محمد ارشد، "امتحان جدید نثر اردو" تاج بک ڈپو لاہور، کل صفحات، 344

۶۔ فتح پوری، فرمان، ڈاکٹر، "اردو نثر کا فنی ارتقاء" الوقار پبلی کیشنز 335.K.2 واپڈا ٹاؤن لاہور، سال اشاعت 2014

☆☆☆

باب سوم:

جدید اُردو نظم: تعریف ولوازمات

بیسویں صدی کے وسط میں ترقی پسند تحریکوں نے ہمیں دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کے ہمدوش کیا ان میں نظم جدید کی تحریک بھی شامل تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارے تعلیم یافتہ ذہن اور معاشی طور پر پس ماندہ نوجوان شاعروں نے ایک تیزی سے بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ چلنے کی ایک کوشش تھی بعدازاں ہمارے ادب میں اسے ایک نمائندہ اور ممتاز حیثیت مل گئی۔ غور طلب بات یہ ہے کہ یہ ایک فطری عمل تھا جو راہوارِ ایام کی ہر منزل پر دکھائی دیتا ہے اور زندگی کے باقی عناصر کی طرح شعروادب کی جدید تر قدریں متعین کرتا ہے اور پہلے سے موجود اقدار کے مینا و جام کو کلاسیکی ادب میں سجاتا چلا جاتا ہے۔

اردو میں ادبی تخلیقی اظہار کی روایت شاعری سے شروع ہوئی۔ یعنی انفرادی اور اجتماعی سطح پر محسوسات، وارداتِ قلبی، اجتماعی نفسیاتی اور جذباتی ردِعمل اور طربیہ اور المیہ کے احساسات کے علاوہ تفکر و تعقل اور تخیل کے اظہار کی لفظوں میں مرتب ہونے والی شکل ابتدا میں شاعری ہی تھی، جب کہ نثر صرف داستان کی صورت میں تھی جس میں تخیل، احساسات اور جذبات کو متاثر کرنے والے واقعات کا صرف سادہ بیان تھا۔ نازک خیالی، نکتہ آفرینی، تدبر و تفکر صرف شاعری کا حصہ تھے۔ یہ درست ہے کہ شاعری کا اولین سرمایہ قصیدہ رہا مگر اس کے بعد صرف غزل مقبول صنف ٹھہری اور ہمارے تمام بڑے اور کلاسیکی شاعروں نے صرف غزل کو اپنا ذریعۂ اظہار بنایا، جس کو ہم آسان الفاظ میں اس طرح کہتے ہیں کہ غزل ہی ہمارا ادبی جینئس (Genius) ہے، یعنی ہمارا فکری سرمایہ غزل ہے۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ بین الاقوامی ادب کے تناظر میں اردو کی بڑی شاعری بیسویں صدی میں نظم کی مرہونِ منت ہے۔ یہ بات بھی درست ہے کہ ہماری بڑی شاعری کی حامل نظم پر ہماری کلاسیکی غزل کے لہجے کے اثرات واضح طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ مگر اب یوں ہوگیا ہے کہ اردو نظم اپنا Genius کھوتی ہوئی نظر آتی ہے اور غزل کی راجدھانی کی علامات ایک بار پھر واضح ہوگئی ہیں۔ نظم کی یہ صورتِ حال خوش آئند نہیں اور اس کے اسباب اور علامات کو سمجھنے کے لئے تفصیل کی ضرورت ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے جان گلکرائسٹ نے بھی اردو میں نظم کی روایت کو مستحکم کرنے میں بڑا حصہ لیا تھا۔ ان کی تحریک پر انجمن پنجاب قائم ہوئی جس کے ماہانہ ادبی جلسوں میں نوتصنیف اور نوتخلیق نظمیں پڑھی جاتی تھیں۔ اوّل اوّل انگریزی شاعری کی اُس زمانے کی روایت کے زیرِ اثر فطرت اور مظاہرِ قدرت کے موضوع پر طبع زاد اور انگریزی سے ماخوذ نظمیں وجود میں

آئیں جن میں حالی، مولوی اسمٰعیل میرٹھی، محمد حسین آزاد، شبلی پیش پیش تھے، اور محمد حسین آزاد نے TENNYSON کی نظم THE BROOK کو خوبصورت اردو قالب میں پیش کیا۔

نظمِ جدید کی ترقی کے معاملے کو مختصر افسانے کی رفتار کے ساتھ جوڑنا مناسب نہ ہوگا تاہم یہ امر ہمارے لئے فرحت افزا ضرور ہے کہ ہم بھی اپنی بساط کے مطابق اس جلوسِ نوبہار میں شامل ہیں۔ اور یقیناً ہمارے نئے لکھنے والے، یا نظم لکھنے والے شاعر نظم کو زبوں حالی سے نکال کر، ترقی کی نئی راہوں سے ہوتے ہوئے نئی منزلوں تک لے جائیں گے، لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ کوئی بھی ترقی کبھی رُکتی نہیں۔۔۔۔ اس تحقیقی مقالہ کی تیاری کے لئے۔۔۔۔ طریقہ کار، اور کتابوں کے انتخاب کے لئے میں ڈاکٹر خالد خٹک کا تہہ دل سے شکر گزار ہوں کہ انہوں نے اپنی بے پناہ مصروف زندگی کے کچھ لمحے میری نذر کیے۔۔۔۔۔ میری رہنمائی فرمائی۔۔۔۔ میری انگلی پکڑی اور اس وقت چھوڑی جب میں چلنے کے قابل ہو گیا۔

نظم کے شعروں کا آپس میں ربط ہوتا ہے۔ جیسے ایک ہار میں موتی ایک کے بعد ایک کر کے ہار بنتا ہے اسی طرح شعروں کے آپس کے ربط کے ساتھ نظم بنتی ہے نظم ایک عنوان، یا موضوع پر لکھی جاتی ہے اس کی کچھ اقسام ہیں۔ رباعی، حمد، مرثیہ، مسدس، آزاد نظم وغیرہ وغیرہ ان میں قافیہ ردیف کی پابندی نہیں ہوتی۔ نظم سے مراد ایسا صنفِ سخن ہے۔ جس میں کسی بھی ایک خیال کو مسلسل بیان کیا جاتا ہے۔ نظم میں موضوع اور ہیئت کے حوالے سے کسی قسم کی کوئی پابندی نہیں۔ اس کی مثال یہ ہے کہ ہمارے ہاں نظمیں مثنوی اور غزل کے انداز میں لکھی گئی ہیں۔

"ایک شعری تصنیف، جس کی خصوصیات میں لسانی اظہار کی کفایت، تخیل کی گہرائی اور جذباتی لہجے کی شدت شامل ہو؛ ایک ایسی تصنیف جو اگرچہ شعری نہ ہو مگر اس میں صوتی حُسن اور جذباتی شدت موجود ہو (جیسے: a symphonic poem ایک ہم صوتی و ہم آہنگ نثری نظم)؛ کوئی ایسی چیز جو اپنے اندر ایسے اوصاف واثرات رکھتی ہو جو شعریت کی یاد دلاتے ہوں"۔ (۱)

اس سے پہلے کہ جدید نظم کے لوازمات کی بات کی جائے۔۔۔۔ یہ سمجھنا زیادہ ضروری ہے کہ شاعری اور نثر میں فرق کیا ہے اور یہ دیکھا جائے کہ شعر کیا ہے۔۔۔۔ پھر نظم کی بات کی جائے۔

برصغیر میں اوازن کے تحت وجود پانے والے کلام کو ہی شاعری سمجھا جاتا رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں کا قاری اور سامع اسی قسم کی شاعری سننے کے شوقین رہے ہیں اور اس سے ہٹ کر شاعری انھیں کبھی خوش نہیں آئی۔ یہ بھی کہ اسے نثری سمجھا گیا ہے۔ دوسری طرف نثر بھی بے نثری نہیں رہی وہ بھی پیمانے کی پابند ہوتی ہے۔ اگر نحو کو نثر لکھتے وقت نظر انداز کر دیا جائے تو وہ نثر بھدی صورت اختیار کر لے گی۔ ابلاغ بھی متاثر ہوگا۔ خیال درست طور پر قرطاس کی زینت نہیں بن سکے گا۔ شاعری کو نحوی پیمانے پر رکھیں تو وہ

درست قرار نہیں پائے گی۔ اس حقیقت کے باوجود اسے غلط نہیں کہا جا سکتا۔ گویا شاعری میں اوزان جبکہ نثر میں نحو معیار رہے ہیں۔ میر تقی میر کا یہ شعر جو بڑا شہرہ رکھتا ہے

نحوی اصولوں پر نہیں اترتا اس کے باجود ابلاغ میں کہیں خرابی نہیں آتی۔

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

گویا شاعری ہو یا نثر دونوں کے الگ سے زاویے ہیں۔

شاعری میں ردیف وقافیہ ساعتوں کا لازمہ رہے ہیں۔ جدید عہد کے آغاز میں ردیف وقافیہ کے بغیر شعر کہنے کا آغاز ہوا اور اس قسم کے کلام کو معری کا نام دیا گیا۔ اس کے بعد آزاد شاعری کا آغاز ہوا جس میں ردیف وقافیہ ہی کیا' مصرعوں میں ارکان برابر نہ رہے۔ ہر دو متذکرہ کو شاعری ہی کہا گیا۔ اس کے بعد مجوزہ بحور سے انحراف کر کے لکھنے کا رواج ہوا۔ اس قسم کے کلام سے مباحث کے دروازے کھل گیے۔ اسے شاعری کی صف میں شامل نہ کیا۔ انیس ناگی' مبارک احمد' نسرین انجم بھٹی اور مقصود حسنی اہم اور اس صنف کے ابتداء شعرا میں سے ہیں۔

1993 میں مقصود حسنی کی کتاب اردو میں نئی نظم شائع ہوئی۔ اس کتاب میں موصوف نے اس صنف سخن کی بھرپور انداز میں وکالت کی۔ زبردست مخالفت کے باوجود اس صنف شعر میں طبع آزمائی کی جاتی رہی۔ بالغ نظر اور شعری لوازمات سے آگاہ ڈاکٹر سعادت سعید اور ڈاکٹر تبسم کاشمیری جیسے اہل قلم اس کے ساتھ ساتھ رہے۔ اس صنف کی مستقل مزاجی اور عصری ضرورت کی وجہ سے یہ زندہ رہی۔ چونکہ یہ شاعری ہی تھی اس لیے کسی مخالفت کا اس کی صحت پر برا اثر مرتب نہ ہوا بلکہ یہ مزید ابھری اور اس میں نکھار آیا۔ آج آزاد اور نثری کا سابقہ ہی ختم ہو گیا ہے۔ عوامی سطح پر مقام رکھتی ہے۔ عوامی سطح پر بھی مانوسیت پیدا ہو گئی ہے۔ آج اس صنف سخن پر بحث بھی تقریباً ختم ہو گئی ہے۔ دوسری طرف یہ معاملہ آج بھی غور طلب ہے کہ نثر اور شاعری میں کیا فرق ہے۔

نثر میں کسی بات کے بیان کرنے اور فکری ابلاغ کے لیے کئی صفحات درکار ہوتے ہیں جبکہ شاعری میں بیان کرنے کے لیے اختصار مدنظر رہتا ہے اور سمجھنے کا معاملہ قاری کی صوابدید پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ (۲)

جدید دور میں نظم ارتقائی مراحل سے گزرتے ہوئے آج کئی حالتوں میں تقسیم ہو چکی ہے، جس کی پانچ بنیادی قسمیں ہیں:

۱۔ پابند نظم ۲۔ نظم معراء ۳۔ آزاد نظم
۴۔ نثری نظم ۵۔ یک مصرعی نظم ۶۔ ہائیکو

پابند نظم کی ابتدا سب سے پہلے انگریزی ادب میں ہوئی جس میں "ورڈز ورتھ" اور "ٹینی سن" نے

اسے بام عروج تک پہنچایا۔ بعد میں یہ صنف اردو میں منتقل ہوئی۔ پابند نظم میں قافیہ اور ردیف کی پابندی کے ساتھ شعر کہے جاتے ہیں۔ ساخت کے اعتبار سے یہ قطعہ، مربع، ترکیب، بند یا مثنوی کسی بھی صورت میں لکھی جا سکتی ہے۔ انیسویں صدی میں حالی اور، نظیر اکبر آبادی نے اسے رواج دیا۔ پابند نظم کہنے پر کوئی پابندی نہیں یہ معاشرتی، اخلاقی، سیاسی سائنسی، یا مذہبی بھی ہو سکتی ہے۔ حالی اور نظیر اکبر آبادی کے بعد محمد حسین آزاد، اسماعیل میرٹھی، فاخر ہریانوی مولانا ظفر علی خان، خوشی محمد ناظر، اختر شیرانی، ساحر لدھیانوی، جوش ملیح آبادی، مصطفیٰ زیدی، طفیل ہوشیار پوری، کیفی اعظمی، تلوک چند محروم، علامہ اقبال، فیض احمد فیض، احمد ندیم قاسمی، احسان اللہ ثاقب، اور احمد فراز نے بھی خوبصورت نظمیں کہیں، اردو شاعری کی بے مثال نظموں میں چند ایک درج ذیل ہیں:

۱۔ نظیر اکبر آبادی: بنجارہ نامہ، آدمی نامہ، برسات کی بہاریں، چاندنی، چڑیوں کی تسبیح، عید الفطر
۲۔ الطاف حسین حالی: مدو جزر اسلام (مسدس حالی) سیاسی تقاریر، تذکرہ دلی مرحوم کا
۳۔ خوشی محمد ناظر: جوگی، فردوسِ بریں، حسن طلب
۴۔ اسمٰعیل میرٹھی: تاروں بھری رات، خواب، راحت
۵۔ شبلی نعمانی: شہر آشوب، اسلام
۶۔ تلوک چند محروم: نور جہاں کا مزار، سیتا کی فریاد، خواب جہانگیر
۷۔ اکبر الہ آبادی: سید اور واعظ، درمیانِ قعرِ دریا
۸۔ ظفر علی خان: ٹیپو سلطان کے مزار پر دو آنسو، وادیٔ جہلم، شب معراج
۹۔ علامہ اقبال: مسجد قرطبہ، شکوہ، جواب شکوہ، لالہ صحرا، ہمالہ، پہاڑ اور گلہری، جگنو، شمع و پروانہ، ماں کا خواب، بلالؓ، جبریل و ابلیس، ایک آرزو
۱۰۔ نظم طباطبائی: گورِ غریباں
۱۱۔ چکبست لکھنوی: کشمیر، خاکِ ہند، رامائن کا ایک سین
۱۲۔ فاخر ہریانوی: سکائی لارک، کویل، شام، ہمالہ، ہریانہ، عورت، معصوموں کی دنیا، دیہات کی صبح، دیہات کی شام، شامِ غریباں، ٹیپو کے مزار پر، شہزادہ گوتم
۱۳۔ حفیظ جالندھری: رقاصہ، ابھی تو میں جوان ہوں، ہلالِ عید، شامِ رنگیں، جزیرے
۱۴۔ اختر شیرانی: مرنے کے بعد، ایک بار دیکھا، ننھا قاصد
۱۵۔ فیض احمد فیض: نثار میں تیری گلیوں کے، ملاقات، زنداں کی ایک صبح
۱۶۔ اسرار الحق مجاز: آوارہ، خواب سحر
۱۷۔ ساحر لدھیانوی: شہکار، خوبصورت موڑ، فنکار

۱۸۔ ابنِ انشاء: یہ بچہ، جب عمر کی نقدی ختم ہوئی
۱۹۔ مصطفیٰ زیدی: کاروبار، شہناز

اصل میں نظم معراء انگریزی صنف "بلینک ورس" (Blank verse) سے اردو زبان میں آئی۔ انگریزی ادب میں "شیکسپیئر" اور "ملٹن" نے نظم معراء میں بہت کمالات دکھائے۔ بعد میں ہمارے شعراء نے بھی بیسویں صدی میں اس صنف میں طبع آزمائی شروع کر دی۔ نظم معراء قافیہ ردیف کی پابندی سے آزاد ہوتی ہے مگر وزن میں ہوتی ہے۔ اس کے مصرے چھوٹے یا بڑے ہو سکتے ہیں یہاں تک کہ ایک مصرع یک لفظی بھی ہو سکتا ہے۔ نظم معراء لکھنے والے شعرا میں منیر نیازی، ن م راشد، تصدق حسین خالد، میراجی، فیض احمد فیض، احمد ندیم قاسمی، اختر حسین جعفری، مجید امجد، شہزاد احمد، احسان اللہ ثاقب، امجد اسلام امجد، خالد شریف، صابر ظفر، کرامت بخاری، وغیرہ شامل ہیں۔ نمونے کے طور پر مجید امجد کی "آٹو گراف"، ن م راشد کی "رقص"، اختر حسین جعفری کی "جہاں دریا اترتا ہے" اور شہناز مزمل کی "اداس لمحے" دیکھی جا سکتی ہیں۔

ایسی نظم جو کہ قافیہ، ردیف اور وزن سے آزاد ہوتی ہے۔ اس کے مصرے چھوٹے یا بڑے بھی ہو سکتے ہیں۔ یہ نظم بھی انگریزی ادب سے اردو ادب میں آئی ہے۔ ہمارے کچھ شعرا نے اس میں بھی طبع آزمائی کی ہے ان میں امجد اسلام امجد، پروین شاکر، عبید اللہ علیم، کشور ناہید، حمایت علی شاعر، عارف عبدالمتین، حفیظ صدیقی اور میراجی شامل ہیں اور نمونے کے طور پر پروین شاکر کی "ڈیوٹی"، اور شہزاد احمد کی "جنگل" دیکھی جا سکتی ہے۔

"نثری نظم دراصل نثر کی صورت میں نظم لکھنے کو کہتے ہیں اور شاعر اور تنقید نگار نثری نظم کو ماننے سے ہی انکاری ہیں۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ یہ نظم نہیں بلکہ نثم ہے، اور یہ نثر کا حصہ ہے، اور کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ یہ مادر پدر آزاد نظم ہے"۔ (۳)

یہ کالم نثری نظم کے جھگڑے پر مشتمل ہے۔ عنوان جدید تصورات کی حامل کسی نثری نظم کی طرف اشارہ کرتا محسوس ہوتا ہے تاہم معاملہ یہ ہے کہ گزشتہ تین عشروں سے ہم نثری نظم کے ذکر سے زیادہ اس کا واویلا سنتے آئے ہیں۔ اس صنف کی مخالفت اس لیے بہت آسان سمجھی گئی کیوں کہ اس کے ہونے کو سہل پسندی سے تعبیر کیا گیا۔ یعنی عروض کی مشقت سے فرار۔ دوسرا یہ کہ اس کے نام ہی میں تضاد بین کا یہ کیا طرفہ تماشا ہے: یا تو نثر ہے یا نظم، نثری نظم بھلا کیا شے ہے۔ دونوں الزامات بظاہر مضبوط نظر آئے اس لیے ہاں میں ہاں ملانے والوں کی تعداد دن بہ دن بڑھتی گئی مگر نثری نظم کا وجود برقرار رہا۔

لیکن سوال یہ ہے کہ کیا واقعی نظم کی یہ قسم کسی سہل پسندی کے نتیجے کے طور پر ظہور پذیر ہوئی؟ دراصل نثری نظم کی طغیانیوں کے آگے پسپا ہو کر یہی آسان لگتا ہے کہ اس پر سہل پسندی کی تہمت لگا دی جائے۔ جی

ہاں، آپ اس قسم کی نظم پڑھیں: آپ کو لگے گا کہ ایک منہ زور دریا ہے جو بہتا چلا جا رہا ہے اور اس کے آگے بند نہیں باندھا جاسکتا۔ دماغ کے پردے پر اترنے والے اس قسم کے طاقت ور خیالات کو غزلایا نہیں جاسکتا' حتیٰ کہ پابند' آزاد نظم بھی اس میں موجود کائنات کے لیے کم پڑ جاتی ہے۔ سو، منہ زور خیالات، نت نئی تراکیب اور بیان کے نئے زاویوں اور عجیب و غریب استعاروں کا بوجھ اٹھانے کے لیے نثری نظم نے جنم لیا۔ یعنی عروضی نظم جل کر راکھ ہوئی تو اس راکھ سے غیر عروضی نظم کے ققنس (خیالی پرندہ) نے جنم لیا۔ نظم تو بہرحال یہ ہے ہی، اس میں صرف عروض نہیں ہیں۔

اس ضمن میں جو بہت اچھی غیر عروضی نظمیں لکھی جارہی ہیں، ان کے خالق وہ ہیں جنھیں غزل اور پابند نظموں پر بھی عبور حاصل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نظموں کے اس حیرت انگیز تجربے سے نابلد شعرائے غزل کو ان نظموں کے وفور اور ان میں موجود ناممکنات کو ممکنات کے دائرے میں لانے کی معجز بیانی اور شعلہ فشانی نے گویا دم بخود کیا ہوا ہے۔ جب یہ اعتراض اٹھایا گیا کہ غیر عروضی نظم تو مکمل طور پر ایک نثر کی شکل ہے، اس میں ردھم کہاں، اس میں غنائیت کہاں؟ اس کے لکھنے والوں کو شاعری کا اتا پتا نہیں، عروض کی سخت کوشی سے جان چھڑانے کا آسان نسخہ ہے یہ' تو اس کا جواب بہترین غزل کہنے والے ان شعرانے دیا جو نہ صرف ردھم کو اپنے قدموں کے ساتھ باندھے چلتے ہیں بلکہ غنائیت بانٹتے ہوئے اپنے سماج کے گہرے دکھ کے ساتھ جڑ کر نہ صرف ان کے دکھ کا مداوا کرنے کی کوشش کرتے ہیں بلکہ حالات کی بدصورتی پر تیشہ بھی چلاتے ہیں۔

یاروں نے اصطلاحات کا جھگڑا بھی کھڑا کیا کہ لفظ نثر کے ساتھ نظم کا جوڑ کتنا 'بے جوڑ' ہے۔ کنفیوژن ایک ایسی خامی ہے جو ہماری اکثریت کا ایک ذہنی رویہ بن چکا ہے۔ ہم سوچتے کچھ اور ہیں لیکن زبان سے کچھ اور اظہار کرتے ہیں۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ معنی اور لفظ کے رشتے کی ڈور ہمارے ہاتھوں میں آ نہیں پاتی' اور یہ عادت ثانیہ بن چکی ہے۔ ایک سلسلے اور ایک لڑی میں پرونے کے عمل سے ناآشنائی نے بہت ساری مشکلات کھڑی کی ہیں۔ غور کریں کہ شعر و ادب میں ہم مغرب ہی کی طرف دیکھا کرتے ہیں اور بہت کچھ لے کر اپنا کام ٹھسے سے چلا رہے ہیں۔

جب ہم نے 'آزاد نظم' کی اصطلاح 'فری ورس' سے بذریعہ ترجمہ کشید کر کے قبول کر لی تو 'پروز پوئٹری' کے ترجمے 'نثری شاعری' یا 'پروز پوئم' کے ترجمے 'نثری نظم' پر اعتراض کا بنیادی نکتہ کیا ہے؟ لفظ نظم میں تنظیم ضرور ہے لیکن اس سے عروض کا اشارہ کس قرینے سے نکالا جائے! نظم کا مطلب کہیں سے بھی عروض نہیں بنتا۔ نظم کا ایک مطلب ہے 'موتیوں کو تاگے میں پرونا' یہاں بھی خیالات کو ایک ایسے پیرائے میں الفاظ کا روپ دینا ہوتا ہے کہ ان میں موتیوں کے ہار جیسی دل کشی پیدا ہو جائے۔ ایسے نگینے بھی ہیں جو ل کر جگمگائیں تو سر اٹھاتے شعلے محسوس ہوں۔ تنظیم کا مطلب بلاشبہ اوزان نہیں ہو سکتا لیکن اس کا مشتق 'نظم'

اپنے معنوی پس منظر میں اس تنظیم کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ہمیں شاعری میں احساسِ لطیف اور لفظیات کی سطح پر نظر آتی ہے۔

سوال یہ ہے کہ نظم کی کسی بھی ذیلی صنف کو صرف نظم کیوں نہ کہا جائے؟ تو بلاشبہ یہ نظری مسئلہ ہے۔ لیکن 'نثری نظم' کی اصطلاح کو نظری غلطی کیسے قرار دیا جائے؟ مندرجہ بالا گفتگو کے تناظر میں تو ایسا کوئی قرینہ نہیں ہے۔ شعر کی اپنی ایک زبان ہے جو بے حد حساس ہوتی ہے۔ ادب پڑھنے والے قاری کو یہ جتانے کی ضرورت نہیں پڑتی کہ وہ شاعری پڑھ رہا ہے یا نثر؛ زبان خود اسے بتا دیتی ہے کہ میں نثر ہوں یا نظم۔ روزمرہ گفتگو میں ایک شخص دوسرے سے کہتا ہے 'تم تو گفتگو میں بھی شاعری کرتے ہو۔

یہ زبان ہی ہے جو پہلے شخص کو چونکا کر یہ تمیز کرنے پر مجبور کرتی ہے کہ وہ نثر سے کچھ سوا ہے لیکن نظری مسئلہ ہونے کے باوجود اس حقیقت سے فرار ممکن نہیں ہے کہ ہر چیز کی درجہ بندی کرنا انسانی ضرورت اور مجبوری ہے اور یہ اس کی نفسیات کا حصہ ہے۔ اس لیے نظم کہتے یا لکھتے وقت شاعر کو ایک لمحے کے لیے ہی سہی، درجہ بندی کا خیال ضرور آتا ہے یعنی کلاسیفکیشن سب سے پہلے شاعر خود اپنے شعور میں کرتا ہے۔ یہ ہمارا تنقیدی شعور ہوتا ہے جو ہمیں بہت واضح ساخت کی تمیز سے آشنا کرتا ہے اور ہم اسے قبول بھی کرتے ہیں؛ مثلاً غزل اور نظم۔ یہ کلاسیفکیشن کوئی معیوب بات نہیں ہے لیکن نثری نظم کے حوالے سے جو مزاحمت اٹھی، اس نے شاعروں کو ردِ عمل پر مجبور کیا۔

شاعر خالص نظم لکھتا ہے، کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ وہ شاعری کی زبان استعمال کر رہا ہے' یہی اس کے لیے کافی ہے اور اسے نظری مسائل میں الجھنے کی ضرورت نہیں لیکن اصطلاحات اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہیں، یہ مختلف اشکال کی جو ایک دوسرے سے مختلف دکھائی دیتی ہیں، کی وضاحت کرنے میں مدد دیتی ہیں۔ ایلیٹ نے انیس سو انسٹھ میں ایک انٹرویو میں کہا: 'میری شاعری میرے ممتاز امریکی ہم عصروں سے کہیں زیادہ مماثل ہے' بہ نسبت وہ جو برطانیہ میں لکھا گیا۔ مجھے یقین ہے کہ اگر میں برطانیہ میں پیدا ہوتا تو میری شاعری اتنی اچھی نہ ہوتی۔ مطلب یہ ہے کہ شاعر کو بہر حال اپنی شاعری کے لب و لہجے' اسلوب اور ساخت کا شعور ہوتا ہے۔

نثری نظم نے اپنے بے پناہ امکانات اور ٹھوس پن سے اچھے اچھے مخالفین کے چھکے چھڑا دیے ہیں؛ اس کے خلاف اب لب کشائی آسان نہیں رہی۔ اس کارواں کو ایسے پاسباں ملے ہیں کہ اس پر شب خون مارنا ممکن نہیں رہا۔ یہ کارواں دشت کو پار کرتا ہے تو اس کے سامنے سنگلاخ وادیاں سر اٹھائے کھڑی ملتی ہیں۔ جب ان وادیوں سے نکلتا ہے تو آگ کا سمندر تیر کر پار کرنا ہوتا ہے۔ ایسے میں اگر شاعر کے پاس زادِ راہ کے طور پر نثری نظم کا حوصلہ اور استعداد نہ ہو تو چند ہی قدم اٹھانے کے بعد اس کی سانسیں اکھڑ جاتی ہیں۔ وہ اپنی موت آپ مر جاتا ہے۔

میں چند ایسے نام گنوا سکتا ہوں جو آج یہ زادِ راہ لیے پابند نظموں کے ساتھ ساتھ شاندار نثری نظم بھی تخلیق کر رہے ہیں۔ ان میں نصیر احمد ناصر، احسن سلیم، دانیال طریر، جمیل الرحمٰن، فہمیدہ ریاض، ابرار احمد، راجہ اسحٰق اور فہمیدہ شاہین ایسے شاعر شامل ہیں جو تخیل کی اڑان کو نت نئی ان دیکھی سرزمینوں کا ادراک دے کر اپنے ماحول کو لطف و انبساط کے ساتھ ساتھ پتھروں سے اٹی راہ گزر میں راستہ بنانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ (۴)

یک مصرعی نظم اردو شاعری کی ایک جدید قسم ہے۔ اس کی ابتدا چترال سے ہوئی۔ رحمت عزیز چترالی نے پہلی یک مصرعی نظم 1996 میں لکھی اور اس کے بعد 2010 میں روف خیر اور دیگر پاکستانی شعراء نے بھی چند یک مصرعی نظمیں کہیں۔ اردو اور کھوار زبان میں سب سے پہلی یک مصرعی نظمیں رحمت عزیز چترالی نے کہی۔ اور اسی کو ہی اردو اور کھوار زبان میں یک مصرعی نظم کہنے والے شعراء میں سبقت حاصل ہے۔ (۵)

(نوٹ: ہائیکو سلیبس میں شامل نہیں ہے مگر چونکہ نظم کی ایک قسم ہے اور برِصغیر پاک و ہند میں 1836ء سے لکھی جارہی اس لئے اگر ہم نظم پر تحقیقی نظر ڈال رہے ہیں تو۔۔۔۔۔۔ ہائیکو کے بارے میں تفصیلات کا بتایا جانا ازبس ضروری ہے)

اردو نظم میں ہائیکو کا اضافہ پچھلی صدی سے ہو چکا ہے، ہائیکو دراصل جاپان سے درآمد ہوئی اور ہمارے شعرا نے اس صنف میں بھی طبع آزمائی کی ہے۔ ع ع عارف اپنے ایک تحقیقی مقالے میں لکھتے ہیں:

"جاپانی ادب میں ہائیکو سب سے زیادہ مشہور و مقبول صنفِ سخن مانی جاتی ہے جاپانی شاعری کے وسیلے سے ہی یہ صنف اُردو اور انگریزی میں متعارف ہوئی۔ اُردو ادب تک آتے آتے عالمی پیمانے پر جاپانی، امریکی، روسی اور فرانسیسی ممالک کے عظیم شاعروں نے اس صنف کو شہرت دلانے میں ایک غیر معمولی کردار ادا کیا ہے۔ ہائیکو کو "ہائے کائے" ہاکو اور ہکو بھی کہتے ہیں۔ اس میں کل تین مصرعے ہوتے ہیں اور تینوں مصرعوں کے لئے سترہ صوتی ارکان مقرر کیے گئے ہیں جن کی ترتیب پانچ، سات، پانچ ہے مثلاً ہائیکو کا پہلا اور تیسرا مصرعہ پانچ پانچ ارکان پر مشتمل ہوگا اور دوسرا مصرعہ سات ارکان پر۔ لیکن اصطلاحی معنوں میں ہائیکو اس نظم کو کہتے ہیں جس کے تینوں مصرعوں میں ایک مکمل مضمون ادا کیا جائے۔ ہائیکو کے لئے کوئی مخصوص بحر مقرر نہیں اور نہ ہی اس میں قافیہ کی پابندی ہے بلکہ اس میں تو صوتی آہنگ کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ انگریزی ادب کی مشہور و معروف میریم وبسٹرز کالجیٹ ڈکشنری میں ہائیکو کی تعریف یوں کی گئی ہے:

"Hai - Ku (Jp) an unrhymed verse form of Japanse

orgin having three lines containing usu - five , seven , five syllables respectively, also a poem in this form usu - having a seasonal reference" P-560 11th edition

اس تعریف سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ہائیکو حسبِ معمول (پانچ۔ سات۔ پانچ) والی ترتیب کے مطابق صحیح ہے اور یہی وہ تعریف ہے جسے اُردو کے بڑے نقاد کلیم الدین احمد کے علاوہ پروفیسر گیان چند جین، ڈاکٹر عنوان چشتی اور ڈاکٹر شیخ عقیل احمد وغیرہ نے بھی تسلیم کیا ہے جبکہ درسِ بلاغت میں شمیم احمد صاحب نے ان کی ترتیب چار۔ آٹھ۔ پانچ بتائی ہے جسے اہلِ قلم صحیح نہیں مانتے۔

ہائیکو کیلئے موضوع کی کوئی قید نہیں۔ دُنیا کی بے ثباتی 'فلسفہ' عشق' سیاست' سماج' معاشرت' اخلاق' تہذیب غرض دُنیا کے تمام سنجیدہ اور غیر سنجیدہ موضوعات و مسائل پر کہی جا سکتی ہے۔ تاہم بااعتبارِ موضوع ہائیکو کا دامن بے حد وسیع ہے لیکن حسن و عشق اور مناظرِ فطرت اس کے خاص موضوعات ہیں۔ اُردو میں ہائیکو کی روایت کا ثبوت رسالہ ''ساقی'' کے جاپانی نمبر سے ملتا ہے جو 1936ء میں شائع ہوا تھا۔ اس میں جاپان کی بعض اصنافِ سخن کے تعارف کے ساتھ اُن کے ترجمے بھی درج تھے۔ بیس سال بعد 1965ء میں رسالہ ''معاصر'' پٹنہ میں کلیم الدین احمد کا ایک مضمون ''جغرافیہ' وجود'' شائع ہوا تھا جس میں اُنہوں نے جاپانی اصنافِ سخن کا مفصل تعارف اور ترجمے بھی پیش کیے تھے۔ علاوہ ازیں وزیر آغا نے اپنی کتاب ''معنی اور تناظر'' اور ڈاکٹر عنوان چشتی نے اپنے ایک مضمون 'اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربے' میں ہائیکو پر سرسری نظر ڈالی ہے۔

اُردو میں ہائیکو نگاری کو پروان چڑھانے میں اوراق' ایوانِ اُردو' شاعر' کتاب نما اور تمثیلِ نو جیسے معیاری رسالوں کا اہم رول ہے۔ اُردو کے بہت سے چھوٹے بڑے جدید شعراء نے ہائیکو پر طبع آزمائی کی ہے وہ چاہے سارک ممالک سے تعلق رکھتے ہوں یا پھر اُردو کی نئی بستیوں سے۔ خلیجی ممالک میں بھی اس پر طبع آزمائی کی جارہی ہے۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ بہت سے شعراء نے ہائیکو کی مخصوص ہیئت پر عمل نہیں کر کے اس کے بنیادی ڈھانچے کو مسخ کرنے کی کوشش کی ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بہت سے ناقدین اور قارئین بھی ہائیکو سے متنفر ہونے لگے۔ اُردو میں اس کی مثالیں بیسویں صدی کی چوتھی دہائی سے ملنا شروع ہو جاتی ہیں مگر اس کے باوجود ہائیکو اُردو ادب میں وہ مقام نہ مل سکا جو ملنا چاہئے تھا۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ہندوستانی ادب میں پہلے سے ہی تین مصرعوں کی ایک مقبول صنفِ سخن ''ماہیا'' شمالی ہندوستان میں موجود تھی۔ جو نہ صرف پنجابی، ہندی بلکہ اردو میں بھی رائج اور مقبول تھی اور اس پر طرہ یہ کہ ماہیا کیلئے لازمی ہے کہ اس کا پہلا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ہو اس سے ماہئے کی غنائیت میں اضافہ ہو جاتا ہے اور ہم غزل کی غنائیت زدہ ذہنیت کی وجہ سے اس صنف کو کہ جس میں قافیہ کا التزام ضروری نہیں

ہے۔پوری طرح سے قبول نہ کر پائے۔

جن شعراء نے ہائیکو کہے ہیں ان میں محمد علوی' انور فروز' تنویر پھول' عطا عابدی' نصیر احمد ناصر' اقبال حیدر وغیرہ کے اسماء اہم ہیں۔

اردو کے چند نامور ہائیکو نگاروں کے چند ہائیکو بطور نمونہ پیش خدمت ہیں:

چاند چھپ کے تکتا ہے/ رات بالکونی میں/ بے لباس بیٹھی ہے۔۔۔۔۔۔(نصیر احمد ناصر)

طرزِ گلشن سیکھ/ کہتی ہے ہر نوک خار/ جینے کا فن سیکھ۔۔۔۔۔۔(عطا عابدی)

دانہ گندم کا/ کھا کر جنت سے نکلے/ آدم اور حوا۔۔۔۔۔۔(تنویر پھول)

خواب تھا وہ منظر/ ہم نے گوہر مانگے تھے/ ملے ہیں کیوں پتھر۔۔۔۔۔۔(انوار فیروز)

دن بھر اُڑان سے/ میں گھبرا کے دھو بیٹھا/ ہاتھ اپنی جان سے۔۔۔۔۔(ع۔ع۔عارف)

ان تمام ہائیکوز میں معنی آفرینی' مقصدیت' روانی اور سلاست کے بھی فنی عناصر موجود ہیں۔یہی نہیں بل کہ حسنِ الفاظ کے ساتھ ساتھ شعری آداب کا بھی لحاظ رکھا ہے۔مختصراً یہ کہا جا سکتا ہے کہ بیسویں صدی میں پیدا ہونے والی اس کم عمر صنف شعر نے باضابطہ آغاز سے لے کر عہد حاضر تک ترقی کے جو مراحل طے کیے ہیں وہ اُردو ادب کے لئے سنگ میل کی حیثیت ہیں۔فنی و تکنیکی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو بیسویں صدی بڑی قیامت خیز صدی رہی ہے۔اس صدی نے جہاں تمام سائنسی علوم کی مختلف منازل کو بڑی تیزی سے طے کیا ہے وہیں نئی نئی ایجادات سے علمی و ادبی دنیا میں بھی عظیم انقلاب برپا کیے ہیں۔ اُردو ادب بھی ان ایجادات و انقلابات سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہا۔اور اس تیز رفتاری کے عالم میں ہائیکو جیسی مختصر ترین صنف شعر نے تو بالخصوص تمام قارئین کی توجہ اپنی جانب مبذول کرانے میں اچھی خاصی کامیابی حاصل کی ہے۔(۲)

ہائیکو کے حوالے سے بلوچستان یا کوئٹہ کی بات کی جائے تو سرور جاوید، عرفان الحق صائم، محسن شکیل، افضل مراد، تسنیم صنم، شاہین اسماعیل، نسیم احمد نسیم اور بیرم غوری کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

☆☆☆

حوالہ جات:

جمیل جالبی، ڈاکٹر، "قومی انگریزی اُردو لغت" مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، صفحہ نمبر 1504 کل صفحات 2356

۲ـ محمد ریاض انجم، ڈاکٹر، تحقیقی مقالہ،

۳ـ http://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=42573

http://www.urduweb.org/mehfil/threads/12839

۴ـ رفیع اللہ میاں، تحقیقی مقالہ، جمعہ ۱۵ اپریل ۲۰۱۲ http://www.express.pk/story/248529

۵ـ http://ur.wikipedia.org/wiki/

۶ـ ع ع عارف کی تحقیقی مقالہ۔

http://jammu.kashmiruzma.net/full_story.asp?

Date=13_10_2013&ItemID=2&cat=9#.VEaJrXKSxGY

(ع ع عارف کا اصل نام عرفان علی وانی ہے وہ جموں یونیورسٹی میں اردو کے لیکچرار ہیں۔ کئی کتابوں کے مصنف بھی ہیں)

☆☆☆

باب چہارم:

جدید اُردو نظم: تاریخ اور ارتقاء

یوں تو جدت کا تعلق تسلسل اور کہنے والوں کی تعداد کے ساتھ ہے۔ شاعری ہر بیس پچیس سال بعد اس لیے جدید ہو جاتی ہے کہ اس میں تسلسل کا عمل نہیں ٹوٹتا اور کہنے والوں کی تعداد مسلسل بڑھتی رہتی ہے۔ جیسے مظہر جان جاناں کہتے ہیں:

خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو
یہی اک شہر میں قاتل بچا ہے

اردو نظم کا پودا دکن میں بویا گیا اور تین سو سال تک اس میں مناظر فطرت، مذہبی اور معاشرتی موضوعات پر نظمیں لکھی گئیں۔ نظم گوئی میں دکن کی تین سو سالہ شاعری کے بعد اٹھارہویں صدی میں نظیر اکبرآبادی نے اس کو پروان چڑھانے میں مدد دی۔ نظیر نے اپنی نظموں میں روزمرہ کے مسائل، رسومات، پندو نصائح، طنز و ظرافت اور عوامی ضرورتوں کی ترجمانی کی۔ جس کی بنا پر وہ "شاعرِ عوام" کے لقب سے ملقب ہوئے۔ 1857ء سے قبل کی نظم گوئی اپنی مروجہ ہیئت سے پہچانی جاتی ہے جو خواہ قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، قطعہ کی ہیئت میں ہو یا مسمط کی کسی شکل یعنی مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، متسع یا معشر ہو۔ جدید نظم کی پہچان ہیئت نہیں بلکہ فنی وحدت اور اختصار ہے۔

1857ء کے بعد انگریزی اثرات نے اردو شاعری کو متاثر کیا۔ انگریزی شاعری کی نمایاں خوبی نظم نگاری ہے۔ جہاں ایک خیال کو آخر تک رکھا جاتا ہے اور اس میں کوئی فکری پہلو اور عنوان بھی ہوتا ہے۔ اردو میں اگرچہ ایسی نظمیں موجود تھیں لیکن وہ پابند نظمیں تھیں نیز ان میں فکری پہلو کم تھے۔ 1857ء کے بعد اعتقادات کے ٹوٹنے سے بے سمتی نے جنم لیا۔ انسانی زندگی کی بے توقیری نے فرد کو لامرکزیت کا شکار بنا دیا، جس نے منظم ادبی تحریک کی بجائے مختلف رجحانات کو فروغ دیا۔ جو ریزہ خیالی ہمیں اردو غزل کے ہر شعر میں نظر آتی تھی، اب ہر شاعر اس کی عملی تفسیر بن گیا۔ جدید اردو نظم کے مطالعے میں ہم جن مغربی اثرات کو محسوس کرتے ہیں، ضرورت اس امر کی ہے کہ اس کا جائزہ "نوآبادیاتی نظام" کے تناظر میں کیا جائے، یہ اتنا بڑا موضوع ہے کہ اس پر پی ایچ۔ ڈی کی سطح کا مقالہ لکھا جا سکتا ہے۔

بیسویں صدی میں جب نظم نگاری کو ایک الگ صنف کے طور پر فروغ حاصل ہوا تو ابتدائی کوششوں میں حالی، آزاد اور شبلی وغیرہ سرگرمِ عمل نظر آتے ہیں۔ ان بزرگوں کی کوششوں سے اردو شاعری کے دامن

پر لگایہ دھبہ دھل گیا کہ یہاں جھوٹے عشق کی جھوٹی کہانیوں اور اہل ثروت کی چاپلوسیوں کے سوا کچھ بھی نہیں۔حالی نے ''مسدس حالی'' لکھ کر اردو نظم کو مقصدیت کی طرف گامزن کیا۔حالی کا یہ تخلیقی شہ پارہ انسانی روایات کا عکاس ہے۔آزاد اور حالی نے کرنل ہالرائڈ کی سرپرستی میں انجمن پنجاب لاہور کی بنیاد رکھی۔جس سے نئی نظم گوئی کا آغاز ہوا۔انجمن پنجاب کے زیرِ اہتمام منعقد ہونے والے مشاعروں میں مصرعہ طرح کی بجائے موضوعات دیے جاتے تھے۔آزاد کی نظمیں ''شب قدر''،''برکھا رت''،''صبح امید'' اور حالی کی ''برکھارت''،''حب وطن''،''مناجات بیوہ''، اور ''چپ کی داد'' اسی زمانے کی یادگار ہیں۔نظم میں نئے رجحانات اور خیالات کی ترویج کے لیے مذکورہ بزرگوں کا خونِ جگر بھی شامل ہے۔اس مقصدی شاعری نے زبان اور ''مضمون'' دونوں سطح پر تبدیلیاں پیدا کیں۔اس لیے ہمیں حالی شبلی اور آزاد کے ساتھ ساتھ اس تحریک سے متاثر کئی شاعر نظر آتے ہیں جیسے اسماعیل میرٹھی وغیرہ۔

ہر پیامی شاعر کو ایک ایسے سانچے کی ضرورت ہوتی ہے۔جس میں وہ اپنے افکار و خیالات کو ربط و تسلسل کے ساتھ بہ سہولت ڈھال سکے۔غزل میں جو شعری تجربہ صرف اشارے کنائے میں پیش کیا جاسکتا ہے۔نظم میں اس کے تفصیلی اظہار کی گنجائش ہوتی ہے،اس لیے ہر زبان کی پیامی شاعری کو نظم کا سہارا لینا پڑا ہے۔اکبرالہ آبادی بھی ہمارے پیامی شاعروں میں سے ایک ہیں اور ان کا پیام ہے،اپنے ماضی سے رشتہ استوار رکھنے کی فرمائش۔اکبر نے اپنی شاعری کا آغاز سنجیدہ کلام سے کیا تھا لیکن جلد ہی انھوں نے پیامی شاعر کا منصب اختیار کرلیا۔اکبرالہ آبادی کو تہذیب مغربی سے شدید نفرت تھی۔وہ ہر اس چیز سے نفرت کرتے تھے جس میں فرنگی سامراج کی بوآتی تھی۔انھوں نے سرسید تحریک کی اس لیے مخالفت کی کہ وہ مغربی رنگ میں رنگی ہوئی تھی،یا پھر دوسرے لفظوں میں فرنگی تہذیب کی علمبردار تھی۔اکبرالہ آبادی نے طنزیہ اور مزاحیہ اسلوب اختیار کر کے نہ صرف اپنی نظریات وخیالات کا اظہار کیا بلکہ نظم میں جدت پیدا کی تاکہ نظم کی کائنات میں وسعت پیدا ہو سکے:

بے پردہ کل جو آئیں نظر چند بیبیاں
اکبر زمیں میں غیرتِ قومی سے گڑ گیا
پوچھا جو اُن سے آپ کا پردہ وہ کیا ہوا
کہنے لگیں کہ عقل پہ مردوں کی پڑ گیا

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

لکھنا پڑھنا پڑا ہے ٹائپ کا
پانی پینا پڑا ہے پائپ کا
پیٹ چلتا ہے، آنکھ آئی ہے
شاہ ایڈورڈ کی دہائی ہے

بیسویں صدی میں جب نظم نگاری کو ایک الگ صنف کے فروغ کے طور پر کوششیں شروع ہوئیں تو اس میں مناظر فطرت کے ساتھ ساتھ فکری پہلو کی آمیزش شروع ہوئی جس میں پہلی بار بڑے شاعر کے طور پر اقبال کی نظمیں ہیں۔ اقبال ایک پیامی شاعر تھے۔ ان کی نظم میں حرکت، جدوجہد اور معاشرتی انسان کے احیا کا تذکرہ ہے۔ ایک جوش، ولولہ، جذبات اور زندگی سے بھرپور شعری دنیا ہے۔ اقبال نے اپنی نظموں سے سوئی ہوئی قوم کو بیدار کیا، اس کے تن مردہ میں جان ڈالی اور اس میں جہد و عمل کا جذبہ پیدا کر دیا۔ اقبال نے نظم کے امکانات سے پورا فائدہ اٹھایا اور اپنے فکر و فن سے اردو نظم کو وقار عطا کیا۔ اقبال نے الفاظ کے مفہوم بدل دیے۔ شاہین، مردِ مومن، کرگس، ابلیس جیسے الفاظ کو نئے مفاہیم سے آگاہ کیا۔ ان کی طویل نظموں میں "مسجد قرطبہ"، "شکوہ"، "جواب شکوہ"، "خضر راہ"، "شمع و شاعر"، "ذوق و شوق"، "ابلیس کی مجلس شوریٰ" اور مختصر نظموں میں "جبریل و ابلیس"، "لینن خدا کے حضور میں" اور "شعاعِ امید" خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

اقبال کے معاصرین نے بھی مقصدی شاعری کو فروغ دیا، جن میں اقبال سہیل اور چکبست قابل ذکر ہیں۔ اقبال سہیل کی اردو شاعری کے مجموعے تابش سہیل میں اگرچہ علامہ اقبال کے انداز کی سی شاعری ہے، لیکن ان کو شہرت ان کی عربی شاعری کی وجہ سے حاصل ہوئی۔

پنڈت برج نرائن چکبست نے اپنی نظموں میں ہندوستانیوں کو مادرِ وطن کی عظمت یاد دلائی۔ ان کا پہلا مجموعہ صبح وطن 1918ء میں شائع ہوا۔ جس میں "قومی مسدس" حالی کے طرز کی نظم تھی، جس میں ہندو مذہب کی شاندار اقدار کو بیان کیا گیا۔ گویا حالی کی مقصدیت نے دوسرے شعرا کو بھی متاثر کیا۔ اس مجموعے کی دوسری نظموں میں "فریادِ قوم"، "وطن کا راگ" وغیرہ اہم ہیں۔ اس دَور میں مقصدی شاعری میں بھی اہم رجحان "ملی شاعری" کا تھا۔ اسی طرح چکبست نے اپنی مشہور نظم "خاکِ ہند" میں بھی اپنے وطن کے شاندار ماضی کو بڑے عزت و احترام کے ساتھ یاد کیا ہے۔

شبیر حسن خان جوش ملیح آبادی کی رگوں میں شاعری خون کی طرح سرایت کیے ہوئے تھی کیوں کہ شعر کہنے کا سلسلہ ان کے خاندان میں چار پشتوں سے تھا۔ ان کے باپ، دادا اور پردادا تینوں شاعر تھے۔ جوش کی پرجوش سیاسی نظمیں ایک نعرہ انقلاب کی طرح ہندوستان کے گلی کوچوں میں گونجنے لگیں اور انہیں "شاعر انقلاب" کہا جانے لگا۔ کلیم الدین احمد نے جوش کی بعض مقبول ترین نظموں کو اقبال کی صدائے بازگشت کہا ہے۔ جوش نے اگر ایک طرف انقلاب کا نعرہ لگایا تو دوسری طرف صبح و شام، برسات، چاندنی رات کی کامیاب تصویر کشی بھی کی۔ فکری گہرائی ان کے یہاں بے شک کم ہے لیکن اندازِ بیان دلکش و بلند آہنگ ہے۔ جوش کی آواز میں ایک نیا پن یہ ہے کہ اردو شاعری کا روایتی معشوق ظالم، بے وفا اور سنگ دل ہے لیکن جوش کا معشوق بہت دل نواز ہے اور عاشق کے دامن کو وصال کی

خوشیوں سے بھر دینے کا خواہش مند ہے۔ تغافل وسرد مہری کی روایت سے بغاوت کرتے ہوئے معشوق کی الطاف وعنایات اردو شاعری کے قاری کو ایک نیا تجربہ معلوم ہوتی ہیں۔ محبوب کا سراپا بیان کرنے کا جوش کو شوق بھی ہے کہ اس سے انھیں لطف حاصل ہوتا ہے اور اس میں انھیں مہارت بھی حاصل ہے۔ مختلف شعری وسائل کے استعمال سے وہ محبوب کے سراپا کو نہایت دلکش بنا دیتے ہیں:

ہوا طبیعت کی رخ بدل کر بھٹک رہی ہے نئی فضا میں
کلی لڑکپن کی مسکرا کر نئے شگوفے کھلا رہی ہے
جھلکتی چاندی پہ کمسنی کی چڑھا رہا ہے شباب سونا
سفید ہلکی سی چاندنی کو سحر گلابی بنا رہی ہے
گلاب سے عارضوں کی تہ میں شباب تھم تھم کے پرفشاں ہے
نظر فریب انکھڑیوں کی رَو میں شراب رس رس کے آ رہی ہے

اقبال کے بعد نظم گوئی میں جو رویے زیادہ مقبول ہوئے ان میں سے ایک رومانیت کا بھی ہے۔ رومانی شاعروں میں عظمت اللہ خاں، اختر شیرانی، حفیظ اور حامد اللہ افسر وغیرہ قابلِ ذکر ہیں۔ اقبال نے اگرچہ نظم کو ایک نئی فکری جہت عطا کی تھی، لیکن اس کے بعد نظم نگاری کو گویا "پر لگ گئے"۔ 1926ء میں تصدق حسین خالد نے چھوٹے بڑے مصرعوں کی نظمیں کہہ کر پرانے فنی سانچوں کو مسمار کر دیا۔

ترقی پسند تحریک نے اردو نظم کو نیا رنگ دیا۔ 1936ء سے قیام پاکستان تک کئی اہم شاعر اس سے وابستہ رہے۔ جن میں فیض، جوش، مجاز، احمد ندیم قاسمی، جاں نثار اختر، مخدوم، کیفی اعظمی، علی سردار جعفری، جذبی، ساحر وغیرہ اہم ہیں۔ احمد ندیم قاسمی کے ہاں ترقی پسندانہ نظریات کے ساتھ ساتھ دیہاتی مناظر کی تصویر کشی اور طبقاتی کشمکش کو اجاگر کرنے کی صلاحیت ہے۔ علی سردار جعفری کے ہاں ایک نیا انقلاب ہے۔ ترقی پسند تحریک نے معاشرے میں جس طبقاتی فرق کو نمایاں کرنے کی کوشش کی اس نے بہرحال کئی شعرا کو متاثر کیا، جن میں احسان دانش اہم شاعر ہیں۔ ان کی نظموں میں وطن سے محبت کا ٹھاٹھیں مارتا سمندر بھی ہے اور پسماندہ طبقے کی ترجمانی بھی۔ انھیں "مزدور شاعر" کے لقب سے ملقب کیا گیا۔

اس تحریک میں سے سب سے اہم شاعر فیض احمد فیض ہیں۔ انھوں نے نہ صرف غزل اور نظم کی طرف توجہ کی بلکہ دونوں میں امتیاز حاصل کیا۔ فیض اقبال کی طرح پیامی شاعر بھی ہیں۔ فیض نے نغمگی، امیجری، تشبیہ واستعارہ جیسی فنی تدابیر کو ہنرمندی کے ساتھ استعمال کیا اور اپنی نظموں کو دلکشی و رعنائی کا پیکر بنا دیا۔ جس طرح اقبال نے الفاظ کے معانی بدل دیے بعینہ فیض نے بھی اپنے اچھوتے اسلوب سے ایک نیا شعری جہان آباد کیا۔ زنداں، دار ورسن، محبوب، رقیب ایسے الفاظ اپنے اندر معانی کی

وسعت لیے ہوئے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اپنی کتاب "نظم جدید کی کروٹیں" میں فیض کو توازن کی مثال قرار دیا ہے۔ معاشرتی جبر، ترقی پسندانہ خیالات، فکری گہرائی، استحصالی طاقتوں کے خلاف احتجاج کو اپنی نظموں میں تعارف کرایا۔ "رقیب سے"، "آج بازار میں پابہ جولاں چلو"، "دلِ من مسافرِ من"، "تنہائی" وغیرہ یادگار نظمیں ہیں۔

تفہیم شعر کے حوالے سے فارسی میں ایک اصطلاح ہے "عاطفہ"۔ اس میں کئی چیزیں شامل ہوتی ہیں۔ (۱) جذبہ (۲) تخیل (۳) لہجہ (۴) اسلوب (۵) معانی۔ کسی شعر کی مختلف انداز سے قرات، اس کے معنی میں اضافہ کردیتی ہے۔ کیوں کہ لہجہ اپنے اندر معانی کے کئی جہان لیے ہوتا ہے۔ فیض کے بہت سے اشعار ایسے ہیں، جن کو اگر لہجہ بدل کر پڑھا جائے تو یہ کثیر المعانی کے زمرے میں آتے ہیں۔ الفاظ و معانی کی یہ کثرت بہت کم شاعروں کے حصے میں آئی ہے۔ ان کی نظم "رقیب سے" اپنی تمام تر حشر سامانیوں کے ساتھ اردو نظم میں اپنی اہمیت کو منوا چکی ہے۔

تجھ سے کھیلی ہیں وہ محبوب ہوائیں جن میں
اس کے ملبوس کی افسردہ مہک باقی ہے
تجھ پہ بھی برسا ہے اس بام سے مہتاب کا نور
جس میں بیتی ہوئی راتوں کی کسک باقی ہے

ترقی پسند تحریک جب اپنے عروج پر تھی، اسی زمانے (1939ء) میں حلقہ اربابِ ذوق کا قیام عمل میں آیا۔ حلقے کے اہم شعرا میں میراجی کا نام سب سے اہم ہے۔ اس دور کی اردو نظم میں موضوعاتی تنوع پیدا ہوگیا۔ جیسے تنہائی، خوف، جنس، معاشرتی جبر، طبقاتی ناہمواری، بے سکونی، بے حسی، حساسیت، اخلاقی روایات اور قدروں کی شکست، فکری مضامین، ہیئتی تجربات، عشق کا مختلف تصور، فرد کی تنہائی اور جدید تکنیکی دور میں انسان کی ناقدری کا نوحہ جیسے موضوعات زیرِ بحث آئے۔ مغربی نظموں کے تراجم بھی ہوئے۔ اس دور کی نظم گوئی کی سب سے اہم خوبی یہ ہے کہ اس میں مقصدیت کو خیرباد کہہ دیا گیا۔ اب جنس اور مذہب جیسے حساس موضوعات پر بھی نظمیں کہی جاسکتی تھیں۔ میراجی کی نظم "چنچل" ملاحظہ کریں جس میں ہندی الفاظ نے نظم کی خوبصورتی میں اضافہ کردیا ہے:

کبھی آپ ہنسے، کبھی نین ہنسیں، کبھی نین کے بیچ ہنسے کجرا
کبھی سارا سندر انگ ہنسے، کبھی انگ رکے ہنس دے گجرا
یہ سندرتا ہے یا کویتا میٹھی میٹھی مستی لائے
اس روپ کے بہتے ساگر میں ڈگ مگ ڈولے من کا بجرا

یہ موہن مدھ متوالی ہے؛ یہ مے خانے کی چنچل ہے
یہ روپ لٹاتی ہے سب میں، پر آدھے منہ پر آنچل ہے
کیا ناز انوکھے اور نئے سیکھے اِندر کی پریوں سے
اور ڈھنگ منوہر اور زہری سوجھے ساگر کی پریوں سے؟
پہلے سینے میں آتی ہے، پازیبوں کی جھنکاروں میں
آوارہ کرکے چین مرا، چھپ جاتی ہے سیاروں میں

اختر شیرانی نے موجودہ دور میں اپنی شعری تخلیق کی۔ انھوں نے موجودہ دور کی جدیدیت اور ترقی پسند شعرا کی کج روی کو نہیں اپنایا۔ اختر شیرانی نے نہ تو شاعری کی قدیم روایات سے بغاوت کی اور نہ ہی فنی تقاضوں سے گریز کیا، لیکن جدید دور سے انھوں نے کچھ اثر ضرور قبول کیا ہے۔ انھوں نے کاروبار محبت میں رازداری نہیں برتی جو ہمارے قدیم شعرا کا شیوہ تھا:

ادا اس طرح فرض رونمائی کر جاؤں
تیری تصویر سینے سے لگا لوں اور مر جاؤں

اختر شیرانی نے اپنے کلام میں روایتی شاعری کے بے نام تصوراتی محبوب کی بجائے شاعروں کو ایک جیتا جاگتا محبوب عطا کیا ہے اور اسے گم نامی کے پردے سے نکال کر کہیں "سلمیٰ"، کہیں "عذرا" اور کہیں "ریحانہ" کے ناموں سے مخاطب کیا ہے۔ اپنی نظم "انتظار" میں اس کا یوں اظہار کرتے ہیں:

ابھی سے جاؤں اور وادی کے نظاروں سے کہہ آؤں
بچھا دیں فرش گل وادی میں گلزاروں سے کہہ آؤں
چھڑک دیں مستیاں پھولوں کی مہکاروں سے کہہ آؤں
کہ سلمیٰ میری سلمیٰ نور پھیلائے گی وادی میں
سنا ہے میری سلمیٰ رات کو آئے گی وادی میں
اسے پھولوں نے میری یاد میں بے تاب دیکھا ہے
ستاروں کی نظر نے رات بھر بیخواب دیکھا ہے
وہ شمع حسن تھی پر صورت پروانہ رہتی تھی
یہی وادی ہے وہ ہمدم جہاں ریحانہ رہتی تھی

اختر شیرانی نے اپنی نظموں "اے عشق کہیں لے چل"، "او دیس سے آنے والے بتا"، "آج کی رات" اور "انتظار" میں اپنی انفرادیت کو برقرار رکھا ہے۔ ن م راشد نے اردو نظم کے Diction سے بغاوت کردی۔ ان کے تخلیقی ذہن نے اردو نظم کے مروجہ سانچوں کو قبول نہیں کیا اور انھیں توڑ پھوڑ کے رکھ

دیا۔ان کا طرزِ احساس، ان کی نظموں کی ہیئت اور تکنیک اردو قاری کے لیے ایک نئی اور انوکھی چیز تھی اور اس کا گرفت میں لینا آسان نہیں تھا۔ راشد چونکہ مغربی نظم نگاروں سے متاثر تھے اس لیے ان کی نظموں میں افسانوی اور ڈرامائی انداز نظر آتے ہیں۔ فرنگی سامراج سے دشمنی، جنسیات اور اساطیری حوالے راشد کے خاص موضوع ہیں۔ ان کے ہاں فکری گہرائی کے ساتھ ساتھ اسلوب کی رعنائی بھی ہے۔ راشد کی شاعری میں بغاوت کی سب سے اہم اور مثبت سطح سیاسی بغاوت کی ہے۔ راشد کے عہد میں ایشیائی ممالک پر غیر ملکی طاقتوں کا قبضہ تھا اور راشد بھی دوسری غلام قوموں کے باشندوں کی طرح اس غلبے کو ناپسند کرتے تھے۔ چنانچہ اس غلبے کے خلاف احتجاج کا رنگ راشد کے عہد کے دوسرے شعرا کے ہاں بھی نظر آتا ہے مگر راشد نے اس بغاوت کو استعاروں کی مدد سے یوں پیش کیا کہ وہ آفاقیت کی حامل ہو گئی یعنی دنیا میں ہر دور میں غیر ملکی قبضے کی صورت میں وہ نظمیں جاندار اور متحرک محسوس ہوتی ہیں۔ یہ رجحان ماورا کی چند آخری نظموں سے شروع ہوا اور راشد کے دوسرے مجموعے ایران میں اجنبی میں شدت اختیار کر گیا۔ ماورا کی نظموں میں خاص طور پر ''انتقام''، ''شاعرِ درماندہ''، ''شرابی''، ''بیکراں رات کے سناٹے میں'' اور ''زنجیر'' اس بغاوت کی مثالیں ہیں۔ ''زنجیر'' جو بعد میں ایران میں اجنبی میں شامل کر دی گئی، میں راشد بغاوت کی لہر سے غلامی کی زنجیر کو توڑ دینے پر واضح طور پر ابھارتے نظر آتے ہیں:

گوشۂ زنجیر میں مجید امجد کی شاعری کے موضوعات کا سرسری جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ فلسفیانہ افکار، نئی تہذیبی صورتِ حال، انسان کا المیہ، کائنات کی وسعت میں فرد کو اپنا آپ حقیر محسوس ہونا، دنیا کی بے ثباتی، طبقاتی فرق، فرد کی تنہائی، وقت، مقامیت، نئے صوفیانہ تجربے کا انکشاف، سائنسی اور کائناتی شعور غرض اس انداز کے بہت سے ایسے موضوعات ہیں جن کا ادراک اور پھر اظہار روایتی سانچوں اور ہیئت میں کرنا ممکن نہیں ہے مجید امجد کے یہاں کثرت سے ملتے ہیں۔ انھوں نے اپنے دور کی رومانی اور انقلابی نظم گوئی سے اپنا راستہ الگ کیا لیکن رومانیت اور ترقی پسندانہ انقلابی روش کے بہترین اجزا کو ضائع نہیں ہونے دیا، بلکہ انھیں ایک نئے تخلیقی تجربے کا حصہ بنا کر جدید اردو نظم اور شاعر کو ایک یکسر نیا شعری وزن عطا کیا۔ ''کنواں''، ''آٹوگراف''، ''پنواڑی''، ''توسیعِ شہر''، ''شاعر''، ''امروز''، ''وقت''، ''آوارگانِ فطرت سے''، ''دستک''، ''ہری بھری فصلو'' جیسی شاہکار نظموں کی تخلیق سے مجید امجد کا شمار اردو نظم کے اہم شعرا میں ہوتا ہے۔ اگر بحیثیت مجموعی ان ادوار کا جائزہ لیا جائے اور مجید امجد کے یہاں ہیئتی تبدیلیوں کی درجہ بندی کی جائے تو وہ کچھ یوں ہو گی:

۱۔ اردو شاعری کی روایتی ہیئتوں کا استعمال ۲۔ روایتی ہیئتوں میں جزوی تبدیلیاں

۳۔ انگریزی شعری ہیئتوں سے استفادہ اور جزوی تبدیلیاں ۴۔ دو یا دو سے زیادہ ہیئتوں کا انضمام

۵۔ نئی ہیئتوں کی اختراع ۶۔ آزاد نظم کا رجحان

مجید امجد نے ابتدائی دور (1933ء تا1940ء) اور دوسرے دور (1941ء تا1958ء) کے ابتدائی چند سالوں میں روایتی ہیئتوں کو کثرت سے استعمال کیا ہے۔ مگر اس عرصہ میں وہ نظم کے نئے پیکروں کو تلاش کرنے میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ اس ضمن میں سب سے اعلیٰ ترین مثال ان کی نظم ''کنواں'' ہے۔ اس نظم میں ہمیں ایک روانی اور سرور کی کیفیت اپنے پورے جوبن پر نظر آتی ہے۔ یہ نظم فکری اعتبار کے ساتھ ساتھ فنی محاسن اور ہیئتی حوالے سے بھی مجید امجد کی افتادِ طبع کی طرف اشارہ کرتی ہے:

کنواں چل رہا ہے مگر کھیت سوکھے پڑے ہیں، نہ فصلیں، نہ خرمن، نہ دانہ
نہ شاخوں کی باہیں، نہ پھولوں کی مکھڑے، نہ کلیوں کے ماتھے، نہ رُت کی جوانی
گزرتا ہے کیاروں کے پیاسے، کناروں کو یوں چیرتا تیز خوں رنگ پانی
کہ جس طرح زخموں کی دکھتی تپکتی تہوں میں کسی نیشتر کی روانی
ادھر دھیری دھیری کنوئیں کی نفیری ہے چھیڑے چلی جارہی اک ترانہ پُراسرار گانا

ظفر علی خان کی نظم بے شمار خوبیوں سے مزین ہے۔ وہ الفاظ اور بحور پر بے پناہ قدرت رکھتے تھے۔ ان کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ وہ شاعری کو ایوانِ شاہی سے نکال کر عوامی دربار میں لے آئے اور اسے نگر نگر پھراتے رہے۔ انھوں نے اپنی بعض نظموں میں مردہ اور متروک الفاظ کو حیاتِ جاوداں عطا کی۔ وہ چونکہ عظیم الشان خطیب تھے اس لیے ان کی نظمیں کسی عوامی جلسے کا خطاب معلوم ہوتی ہیں۔ بہارستان، نگارستان، چمنستان، حبسیات اور ارمغانِ قادیاں ان کے شعری مجموعے ہیں۔

شورش کاشمیری کا شمار شعرا کے اس قبیل سے ہے، جنھوں نے حقیقی معنوں میں جابر سلطان کے سامنے کلمۂ حق کہا ہے۔ اس جرم کی پاداش میں وہ بیسیوں دفعہ زنداں کی نذر بھی ہوئے لیکن ہمیشہ سرخرو اور کامیاب و کامران ٹھہرے۔ شورش نے ظفر علی خاں کی طرح ملکی سیاست پر ہنگامی نوعیت کی نظمیں کثرت سے لکھی ہیں۔ انھوں نے پاکستان کی سیاست اور سیاست دانوں پر اتنا کچھ لکھا ہے کہ اگر اسے تاریخ وار مرتب کیا جائے تو ایک ضخیم کتاب مرتب ہو سکتی ہے۔ شورش نے ایک طرف حسن و عشق کے ولولے اور دوسری طرف قید و بند کے مرحلے بڑی خوش اسلوبی اور خوش سلیقگی سے طے کیے۔ گفتنی ناگفتنی، چہ قلندرانہ گفتم اور الجہاد و الجہاد ان کے شعری مجموعے ہیں۔ اس کے علاوہ شورش کا بہت سا کلام 'چٹان' میں بھی شائع ہوتا رہا جسے کلیاتِ شورش کاشمیری کے نام سے یکجا کر دیا گیا۔

اختر الایمان کی نظموں میں ان کے عہد کے تمام مسائل مثلاً اخلاقی اور مذہبی قدروں کا زوال، معاشرے کا بکھراؤ، بھری انجمن میں انسان کی تنہائی اور بے بسی، غیر یقینی مستقبل کا خوف بھی کچھ نظر آتا ہے۔ ماضی کی یاد ایک کسک بن کر ان کی شاعری کے بڑے حصے پر چھائی ہوئی ہے۔ اختر الایمان کی شاعری میں ایک پورے عہد کا درد و کرب کھنچ آیا ہے۔ ان کی آواز اپنے تمام ہم عصروں سے الگ ہے

اور صاف پہچانی جاتی ہے۔ اختر الایمان نے اردو نظم کو نثری روپ دیتے ہوئے جدت دی۔

اردو نظم آج بھی کسی نہ کسی شکل میں اپنی انفرادیت قائم رکھے ہوئے ہے۔ مضامین میں تنوع سے اس کی کشش میں اضافہ ہو گیا ہے ضرورت اس امر کی ہے کہ موضوعاتی تنوع کے ساتھ ساتھ بڑی نظم کے امکانات کو بھی مدِ نظر رکھا جائے۔ مثلاً کرافٹ سازی کی جو کوششیں میراجی، فیض، راشد، اختر الایمان اور مجید امجد نے کی تھی ان کو بھی آگے بڑھایا جائے۔ اسی طرح نظم میں واقعاتی بیان کے ساتھ ساتھ استعاراتی بیان کو زیادہ اہمیت دینی چاہیے، جس سے بیان کے کئی نئے در وا ہو جائیں گے۔ (۱)

محاصل:

جدید اردو نظم کے بارے میں ایک سیر حاصل بحث مکمل ہو چکی تو ذہن میں ایک سوال پھر ابھرتا ہے وہ یہ کہ آخر "جدید اردو نظم" ہی کو تحقیق کے لئے کیوں منتخب کیا گیا؟ اس کے علاوہ بھی اردو ادب کے بے شمار ٹاپک ہیں جن پر تحقیق کی جا سکتی تھی۔۔۔۔ مگر جب گہرائی تک یہ سوچا گیا تو بات سمجھ میں آ گئی کہ جدید اردو نظم ہی بنیادی طور پر وہ صنف ہے جس سے اردو شاعری میں کلاسیکل ادب سے نکل کر، اور دیگر شعری اصناف میں اس کا مقام متعین کیا جائے۔ اور شاعری کی مختلف اصناف کی تحقیق سے یہ ثابت ہو چکا کہ جدید اردو نظم اپنے عروج سے اب شاید زوال کی طرف ہے مگر پھر بھی ہم ناامید نہیں ہیں۔ ہمارے موجودہ دور کے شعرا اسے پھر سے ترقی کی نئی منزلوں کی طرف ضرور لا ئیں گے۔ بدلتے ہوئے حالات وواقعات، معاشرتی زندگی، رسم ورواج، جغرافیائی تبدیلیاں، تعلیمی سفر، علمی ترقی،، کتاب کا سفر اور ادب کے لکھنے کے رجحان کی یکسر تبدیلی نے جدید اردو نظم کو بہت پیچھے دھکیل دیا ہے، اور نئے عام قاری کے لئے اور خاص طور پر اردو ادب سے متعلقہ افراد کے لئے یہ جاننا ضروری تھا کہ جدید اردو نظم کی تاریخ وارتقاء کے بارے میں جاننے کی کوشش کرے۔

یوں لگتا ہے کہ جدید اردو نظم کا سفر ختم ہو رہا ہے لیکن جدید اردو نظم سے اردو ادب،، اور انگریزی ادب مالا مال ہے، جس سے ادب کی اس صنف کی اہمیت کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے، اردو نظم بے شک مضبوط بنیاد کی حامل ہے۔ اور جدید اردو نظم مستقبل کے ادب کی آبیاری کرتی ہوئی نظر آتی ہے، لکھاری دنیا کے کسی حصے سے تعلق رکھتا ہو اس سے فرق نہیں پڑتا البتہ وہ کیا لکھ رہا ہے، اس کی ادب میں کیا اہمیت ہے، اس سے فرق پڑتا ہے۔ اردو نظم، اردو ادب کا اب بھی لازوال خزانہ سمجھی جاتی ہے۔

اب جبکہ ہم کتاب کی ضرورت سے اپنے آپ کو آزاد سمجھنے لگے ہیں، مطالعہ کی اہمیت ختم ہوتی جا رہی ہے، ہماری لائبریریوں کا سونا پن اور تنہائی کا اندھیرا روز بروز پھیلتا ہی چلا جا رہا ہے، تحقیق کے لئے جن کتابوں کی طالب علم کو ضرورت ہے وہ موجود نہیں، جن کی ضرورت نہیں وہ سینکڑوں کی تعداد میں

الماریاں بھری پڑی ہیں، تعلیم میں کمرشلزم بہت زیادہ آچکا ہے۔ نیا ادب، نئے زاویے ہماری زندگیوں کی راہیں متعین کر رہے ہیں، ماضی سے اور کلاسیکل ادب سے ہمارے عام قاری کا رشتہ ٹوٹتا جا رہا ہے، بعین ہی جدید نظم بھی معدوم ہوتی جا رہی ہے۔ اور موجودہ حالات میں تحقیق کی اس لئے بھی ضرورت ہے کہ اردو ادب کے طالب علم، محقق، استاد اور عام قاری اس صنفِ ادب کی اصل روح کو جان سکے۔

کسی بھی نئے تحقیقی کام کے اچھے اثرات کی امید پر ہی تحقیق کی جاتی ہے، اب سے پہلے بھی جدید اردو نظم پر تحقیقی کام ہوا ہوگا، شعبہ اُردو میں طلباء کی تعداد کافی حوصلہ افزا ہے، ایم فل اور پی ایچ ڈی لیول کی تحقیق، ایم اے لیول کے لئے یقیناً رہنمائی کا سبب بنے گی ہر محقق کا اپنا زاویہ تحقیق ہوتا ہے زیرِ نظر مقالہ ایم فل لیول کا تحقیقی معیار رکھتا ہے۔ ادب میں اس کی اہمیت کا اندازہ اور معیار آنے والا وقت ضرور متعین کرے گا۔

حوالہ جات:

محمد الیاس میراں پوری کا تحقیقی مقالہ . L i n k
http://urdutehqiq.blogspot.com/2009/11/blog-post.html

کتابیات:

ا۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، "قومی انگریزی اُردو لغت" مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، کل صفحات 2356
۲۔ سکینہ، رام بابو، ڈاکٹر، "تاریخ ادب اردو" علمی کتاب خانہ، لاہور کل صفحات 580
۳۔ کوثر، انعام الحق، ڈاکٹر، "اُردو قومی شاعری" "قلم قبیلہ" شمارہ نمبر ا، جلد نمبر ۳، جنوری تا مارچ 1993 کل صفحات 216
۴۔ محمد احسان الحق، پروفیسر، "اصول تنقید" لاہور کل صفحات 543
۵۔ وزیر آغا، "نظم جدید کی کروٹیں" سنگت پبلشر، لاہور، کل صفحات 224

☆☆☆

باب پنجم:

اُردو سوانح نگاری: تعریف اور لوازمات

تحقیقی مقالہ لکھنے کا مقصد ایک نئی بات سامنے لانا ہے اب چونکہ یہ تحریری محنت، یہاں مطلوب "تحریکی عمل" کو ایک علمی اور فکری بنیاد فراہم کرنے کیلئے ہو رہی ہے۔۔۔۔ اور یہ سب لکھنا لکھانا میرے لئے مجرد انداز کی کوئی 'فکری' اور 'فلسفی' وقت گزاری نہیں، راستہ صاف کرنے کے اس عمل میں اپنا حقیر سا ایک حصہ ڈالنے کی نیت سے ہی انجام دیا جا رہا ہے۔۔۔ لہٰذا تحقیق کے حوالے سے مسائل کا تذکرہ بھی ساتھ ساتھ ملے گا۔

اپنی اس تحقیق میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں یہ فیصلہ ادب کا قاری اور طالب علم کرے گا، تاہم اس سلسلے میں، میں ڈاکٹر خالد محمود خٹک کا بے حد ممنون ہوں جنھوں نے اپنی علمی بصیرت سے مجھے مالا مال کیا اور ڈاکٹر آغا ناصر نے بھی اپنے مخصوص انداز میں مجھے اردو ادب کے بارے میں اور تحقیق کے بارے میں بے حد علم سے نوازا۔۔۔۔ اردو ڈیپارٹمنٹ کی لائبریری حسب روایت اس تحقیقی کام کے لئے کوئی کتاب فراہم نہ کی اور لائبریرین اس سلسلے میں کسی بھی محقق کی کوئی مدد نہ کر سکا۔۔۔۔ جب ان سے استدعا کی گئی کہ کچھ کتابیں الماریوں میں موجود ہیں آپ ہمیں دے دیں تو سب سے پہلے انہوں نے یہ کہا کہ اس لسٹ میں آپکا نام ہی نہیں ہے لہٰذا آپکو کوئی کتاب نہیں مل سکتی، کلرک سے انہیں دوسری لسٹ لا کر دی گئی تو وہ گویا ہوئے کہ اب تو میں بہت مصروف ہوں پھر کسی وقت تشریف لائیے گا۔۔۔ تو دیکھیں گے اگر کوئی کتاب موجود ہوئی تو دے دی جائے گی۔۔۔۔۔ ویسے بھی کتابیں ایم اے کے طلباء اور طالبات کے پاس ہیں وہ واپس کریں گے تو ایم فل والوں کو دی جا سکتی ہیں۔ مجھے وزیر اعظم پاکستان میاں محمد نواز شریف، اور وائس چانسلر ڈاکٹر جاوید اقبال، یونیورسٹی ایڈمنسٹریشن، اور ڈاکٹر خالد خٹک کا بھی شکریہ ادا کرنا ہے جنھوں نے ہمیں نئے لیپ ٹاپ عنایت فرمائے مگر۔۔۔۔ حسب وعدہ "ایو" اور وزیر اعظم پاکستان اور انکی صاحبزادی مریم نواز کے دستخط شدہ سرٹیفکیٹ کے اب تک منتظر ہیں۔۔۔۔ شعبہ اردو میں وائی فائی اور ملٹی میڈیا کی غیر موجودگی یقیناً ہمارے لئے پریشانی کا سبب ہے، جسکی وجہ سے Presentation دینے میں کافی مشکلات ہیں، کیونکہ آج کا دور ایک نیا دور ہے اور انٹرنیٹ کا نہ ہونا کسی محقق کے لیے بہت ہی پریشانی کا موجب ہے۔

اپنی ذاتی کوشش اور موجود کتب کی مدد سے یہ مقالہ تحریر کیا گیا ہے انٹرنیٹ سے جو مواد مل سکا اس کو

بھی احاطۂ تحریر میں لایا گیا ہے مسودے کی پوری طرح جانچ پڑتال کی گئی ہے تاہم پھر بھی کوئی غلطی رہ گئی ہو معافی کا خواستگار ہوں۔

سوانح نگاری کی تعریف کچھ یوں کی گئی ہے

"حیوی / حیاتی جغرافیہ: حیاتیات کا وہ شعبہ جو زندہ اشیاء کی جغرافیائی تقسیم سے متعلق ہو" ۱

مریم ویبسٹر ڈکشنری میں سوانح نگاری کی تعریف کچھ اس طرح سے ہے:

Biography: the story of a real person's life written by someone other than that person.

1: A usually written history of a person's life

2: Biographical writings as a whole

3: An account of the life of something (as an animal, coin, or a building)

Origin of BIOGRAPHY

Late Greek biographia, from Greek bi- + -graphia -graphy

First Known Use: 1683 ۲

اقسام کے لحاظ سے سوانح نگاری کو مندرجہ ذیل اقسام میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

۱۔ علمی یا ادبی شخصیات (شبلی کی النعمان، الغزالی، سوانح مولانا روم)

۲۔ مذہبی شخصیات (سیرت النبی) ۳۔ تاریخی شخصیات (المامون، الفاروق)

"سوانح تاریخ کی ایک شاخ ہے لیکن بعض خصوصیات کی وجہ سے اس کا شمار ادب میں بھی کیا جاتا ہے اب سوانح محض انسان کی پیدائش، خاندان، تعلیم، مشاغلِ زندگی اور وفات کا بیان ہی نہیں بلکہ کسی فرد کے ظاہر و باطن، عادات و اطوار، اخلاق و معاشرت، وراثت اور نفسیاتی کیفیت اور اس کی زندگی کے نشیب و فراز کی داستان بن گئی ہے۔ اب سوانح نگار کے لئے وہ تمام باتیں دلچسپی کا باعث ہیں جن سے شخصیت کی تفہیم اور ایک مکمل تصویر بنانے میں مدد ملے۔ اس میں سطحی واقعات اور ظاہری حالات بیان کر دینے سے زیادہ باطنی، نفسیاتی حالت ذہنی ارتقاء، رجحانات اور خوبیاں و کمزوریاں دکھانا مقصود ہوتا ہے تاکہ ایک واضح تصور ابھر کر سامنے آ سکے۔ اب انسان کو محض نیکی اور شرافت کا مجسمہ اور بدی کا پتلہ بنانا فرسودہ ہو چکا ہے، بلکہ اب بشریت کے عناصر لطافت اور کثافت دونوں کی آمیزش سے ترکیب پاتے ہیں۔" ۳

"اب سوانح واقعات کی کھتونی نہیں بلکہ ناول کے انداز پر ایک دلچسپ تخلیق ہے، جس میں زندگی

کے خدوخال ابھرتے اور کردار کے اساسی پہلو سامنے آتے ہیں۔ اسی طرح فرد کی زندگی نہ صرف زیادہ جاذب نظر ہو جاتی ہے بلکہ نیچرل بھی معلوم ہوتی ہے۔ سوانح نگاری کے فن کی مزید وضاحت کی جا سکتی ہے۔'' ؎

''سوانح نگاری کے درج ذیل لوازمات ہو سکتے ہیں:

۱۔ شخصیت کا انتخاب　۲۔ شخصیت کا ارتقاء　۳۔ واقعات کا انتخاب

۴۔ ترتیب　۵۔ نتائج　۶۔ منصفانہ

۷۔ شخصی　۸۔ اسٹائل

انسان کی زندگی واقعات کا خزانہ اور مسائل کا پشتارہ ہے اور ان میں ہر واقعہ اپنے اندر ایک کشش رکھتا ہے اور انہی واقعات کی کڑیوں سے زندگی کا سلسلہ مرتب ہوتا ہے، لیکن سوانح نگار کے لئے ہر واقعہ اہم نہیں۔ اسے تو واقعات کے گھنے جنگل سے ان واقعات کا انتخاب کرنا ہے جو فرد کی ذات پر روشنی ڈال سکیں۔۔۔۔۔ لیکن ایک سوانح نگار کے لئے وہی واقعہ اہم ہے جس کے کردار پر روشنی پڑتی ہو، خواہ وہ واقعہ غیر اہم کیوں نہ ہو نپولین کی زندگی میں عام لوگ اسکی فتوحات کو بڑی اہمیت دیتے ہیں لیکن اس کے سوانح نگار کے لئے وہ چھوٹے چھوٹے اختلافات اہم ہیں جو نپولین اور اسکے بھائی کے درمیان پیدا ہوئے۔ یا سرسید کا نوکر کو مارنا، کسی شخص کا گفتگو کرنا یا دوستوں سے بے تکلف باتیں زندگی کی حقیقتوں کا آشکارا کر دیتی ہیں۔۔۔۔۔ آکسفورڈ ڈکشنری میں سوانح کو ادب کی شاخ قرار دیا گیا ہے یعنی سوانح میں ادبیت اور حُسنِ ترتیب پر خاص طور سے بہت زور دیا گیا ہے۔ نقادانِ فن سوانح میں صداقت اور سچائی پر بہت زور دیتے آئے ہیں۔ لیکن محض صداقت اور خشک واقعات ہی سوانح میں دلچسپی پیدا نہیں کر سکتے۔۔۔۔۔ ڈاکٹر جانسن نے سوانح کو ادب کی ایک شاخ قرار دیا ہے۔۔۔۔۔ ایک سوانح میں تاریخ، فردِ واحد اور ادبی چاشنی تینوں کی آمیزش ہوتی ہے اور یہی حسنِ ترتیب اس کے حُسن کا سبب بن جاتی ہے۔ ''سوانح نہ تو تاریخ ہے اور نہ افسانہ بلکہ وہ تاریخ کی بے وقعت سچائی اور افسانے کی غیر حقیقی زندگی دونوں کے درمیان کی چیز ہے'' سوانح کو محض واقعات کی کھتونی اور حالاتِ زندگی کا ریکارڈ بنا دینا مناسب نہیں۔ ایسی سوانح ''نہ تو تاریخ کے زمرے میں آتی ہے اور نہ فن سوانح نگاری کے معیار پر پوری اترتی ہے'' سوانح میں ہیرو کی ذہنی کیفیت تک پہنچ کر اسے ٹٹولنا اور اسکی شخصیت کے اتار چڑھاؤ کو گرفت میں لے لینا ایک اچھے سوانح نگار کا بنیادی فرض ہے۔ اور پھر ان الجھنوں کو بڑی خوبصورتی، دیانت اور سب سے زیادہ بے باقی سے بیان کرنا لازمی ہے۔ اسکی یہی فنِ ترتیب اور تنظیم سوانح کی اساس ہے۔'' ؎۵

☆☆☆

حوالہ جات:

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، "قومی انگریزی اردو لغت" طبع دوم، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص 187

۲۔ http://www.merriam-webster.com/dictionary/biography

۳۔ فتح پوری، فرمان، ڈاکٹر، "اردو نثر کا فنی ارتقاء"، الوقار پبلی کیشنز 335.K.2 واپڈا ٹاؤن لاہور، ص ۳۱۶

۴۔ ------------------ایضاً------------------

۵۔ ------------------ایضاً------------------ص ۳۱۸

☆☆☆

باب ششم:

سوانح نگاری: تاریخ اور ارتقاء

کسی فرد کی زندگی کے حالات کو قلم بند کرنے کو سوانح عمری کہتے ہیں۔ سوانح نگاری میں ہر زمانہ کے حالات، طرزِ نگارش اور رسم و رواج کا بڑا اثر رہا ہے۔ مثلاً عہد قدیم میں آشور، بابل اور مصر وغیرہ کے بادشاہوں کے حالات لکھے جاتے تھے لیکن ان کی تعریف میں اتنی قصیدہ گوئی ہوتی کہ افسانہ اور حقیقت میں فرق کرنا مشکل ہوتا تھا۔ رومن عہد میں بھی سوانح نگاروں میں پلوٹارک کا نام آج تک زندہ ہے اور اس کی تصنیف مشاہیر یونان و روم دنیائے ادب اور سوانح نگاری میں بہت بڑا مقام رکھتی ہے۔ وہ بھی بڑا ہیرو پرست تھا لیکن اس کے باوجود اس نے اپنے کرداروں کو سمجھنے اور ان کی مبالغہ آرائی کے باوجود کسی قدر سچائی کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ سینٹ آگسٹین نے اپنی تصنیف کنفیشن Confessions میں افرادکی زندگی سے زیادہ ان کے اعتقاد پر زور دیا ہے۔

عہد وسطیٰ کے یورپ کی سوانح عمریوں میں انسانی اچھائیوں اور کمزوریوں کا بیان اور خارجی نقطہ نظر بہت کم ملتا ہے۔ مذہبی عقیدت اور ولیوں کے مافوق الفطرت کارناموں اور کرامات پر اعتقاد زیادہ نظر آتا ہے۔ خودنوشتہ سوانح عمریوں میں کنفیشن کا رنگ چھایا ہوا ہوتا ہے۔ اس دور میں تاریخ اور سوانح عمری میں بھی کم امتیاز برتا جاتا تھا۔ بہت کم سوانح نگاروں نے شخصیتوں اور ان کی خصوصیات کو ابھارا ہے۔

عہد نشاۃ ثانیہ میں دوسرے فنون کی طرح حقیقت پسندی نے سوانح نگاری میں بھی جلوہ دکھلایا۔ اس دور کی چیلینی Calbini، پٹراک اور بوکاچو کی سوانح عمریاں اس کا بہترین نمونہ ہیں۔ اس زمانہ میں سائنس کی ترقی زندگی کے ہر شعبہ پر اثر ڈال رہی تھی اور سچائی تک پہنچنے اور حقیقت بیان کرنے کے رجحان نے اس صنف پر بھی اثر ڈالا تھا۔ فرانس میں یادیں Memories لکھنے کا رواج شروع ہو چکا تھا۔ انگلستان میں سر "آئی زک والٹن" جیسے سوانح نگار پیدا ہوئے تھے جنھوں نے انگریزی زبان میں سوانح نگاری کو نہایت اعلیٰ مقام پر پہنچا دیا۔ اس زمانہ میں آپ بیتی لکھنے کا بھی سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔ "سیموئیل پپی" کی آپ بیتی آج تک شوق سے پڑھی جاتی ہے۔

اٹھارویں صدی یورپ میں سوانح نگاری میں پختگی آئی اور اب حالات کی چھان بین پر توجہ کی جانے لگی۔ خطوط اور دوسری تحریروں کا مطالعہ کیا جانے لگا۔ اس دور کی معرکۃ الآرا سوانح عمری سیموئل جانسن کی ہے جو باسول نے 1791ء میں لکھی تھی۔ ژاں ژاک، روسو اور بنجامن کی آپ بیتیاں کلاسیکی حشیت رکھتی ہیں۔ انیسویں صدی میں "کارلائل" اور "ارنسٹ رینان" کی لکھی سوانح عمریاں اپنا جواب

نہیں رکھتیں۔اس پختگی اور کھوج پر توجہ اور حقیقت نگاری کے باوجود اس زمانہ کی اخلاقی قدریں لوگوں کے کمزور پہلوؤں کی عکاسی سے روکتی تھیں اور اس لیے یہ کہنا مشکل ہے کہ سوانح نگار اپنے ہیرو کی مکمل سچی تصویر پیش کرنے میں کامیاب تھے۔اسی زمانہ میں سوانحی لغتوں کا بھی سلسلہ شروع ہوا جن میں کئی بڑے بڑے لوگوں کی سوانح حیات جمع کر دی جاتیں۔

1910ء میں مشہور ماہر نفسیات "فرائڈ" نے نئی طرز کی سوانح نگاری کی بنیاد ڈالی۔اس نے مشہور فنکار "لیناڑدوِدوانچی" کی سوانح عمری سائنٹیفک اور نفسیاتی نقطہ نظر سے لکھی۔اس کے آٹھ سال بعد "لٹن اٹریچی" نے عہدِ وکٹوریہ کی مشہور شخصیتیں شائع کیں جن میں طنز، مزاح، گپ بازی سب ہی کچھ شامل ہے۔اس طرح گویا اس نے فرائڈ کی طرز کا مزاق اڑایا تھا۔اسے بھی بے حد مقبولیت حاصل ہوئی۔ بیسویں صدی میں دوسرے فنون کی طرح فنِ سوانح نگاری بھی عروج پر پہنچی اور اعلیٰ پایہ کی سوانح عمریاں لکھی جانے لگیں۔1

(اُردو کی دس بہترین سوانح عمریاں رؤف پاریکھ تاریخ اشاعت 27 جنوری 2014ء)

امریکا کے تیسرے صدر تھامس جیفرسن (1743-1826ء) کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انہوں نے 'عظیم اور بہترین کتابوں' کی متعدد فہرستیں ترتیب دی تھیں۔

اس زمانے سے ہی مغربی ثقافتوں میں 'سو عظیم کتابوں' یا پھر 'ہزار عظیم کتابوں' کی فہرستوں کا خیال مشہور ہے۔اس حوالے سے کئی لوگوں نے اپنی پسندیدہ کتابوں کی فہرستیں بنائی ہیں۔ایسی فہرستوں کی بھی کمی نہیں جنھیں دانشوروں کی ٹیم نے مل کر بنایا۔کچھ نے تو ایسی کتابوں کی فہرستیں بھی تیار کیں جو وہ موت سے پہلے پڑھنے کی خواہش رکھتے تھے۔۔۔۔۔میرے ذہن میں مختلف اقسام کی بنیاد پر بہترین کتابوں کی فہرست تیار کرنے کا خیال آیا۔اس لیے میں نے اردو میں لکھی گئی دس بہترین خودنوشت سوانح عمریوں کی فہرست بنائی ہے۔واضح رہے کہ اس فہرست میں درجہ بندی ترجیحی بنیادوں کے بجائے ان کتابوں کی اشاعت کی تاریخ پر مبنی ہے۔یہ فہرست بناتے ہوئے میں نے ان کتابوں کی اہمیت، مطابقت، پڑھنے میں آسانی اور ثقافتی اقدار کو سامنے رکھا۔ضروری نہیں کہ اچھی کتاب کو سب ہی پسند کریں اور وہ بڑی تعداد میں فروخت ہونے والی بھی ہو۔مشہور فرانسیسی مصنف آندرے ماؤروس کا کہنا تھا: محبت کی طرح ادب میں بھی دوسروں کے انتخاب اور پسندیدگی ہمارے لیے حیران کن ہوتی ہے۔آپ کے پاس اپنی فہرست بنانے یا اسے تبدیل کرنے کا پورا پورا حق حاصل ہے۔کالا پانی سن 1884ء میں پہلی مرتبہ شائع ہونے والی اس کتاب کا پورا نام 'تواریخ عجیب المعروف بہ کالا پانی' ہے۔برطانیہ کے خلاف 'غداری' کے الزامات کے تحت بیس سال تک انڈمان جزائر میں قید رہنے کے بعد جنوری، 1866 میں واپس لوٹنے والے جعفر تھانیساری (1838-1905) نے اسے تحریر کیا تھا۔

تحقیقی معنوں میں آپ اسے ایک مکمل خودنوشت سوانح عمری تو نہیں قرار دے سکتے، لیکن یہ ان جزائر پر زندگی گزارنے کے بارے میں پہلا ذاتی تجربہ تھا، جس کی مدد سے 1857ء کی جنگ آزادی کا سیاسی و تاریخی پس منظر معلوم ہوتا ہے۔

یہ اردو زبان کی ابتدائی خودنوشت سوانح عمریوں میں سے ایک ہے، اور پڑھنے میں انتہائی دلچسپ۔ حال ہی میں لاہور کی سنگ میل پبلی کیشنز نے اسے دوبارہ شائع کیا۔

اعمال نامہ بہترین ادبی انداز اور زبان کے استعمال کی وجہ سے مشہور اس کتاب میں انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں درپیش سیاسی، سماجی اور ادبی مسائل پر کھل کر بحث کی گئی ہے۔ اس کتاب کے مصنف سید رضا علی (1849-1880) ہیں، جنھوں نے ہندوستانی قانون ساز کونسل اور جنوبی افریقہ میں ایجنٹ جنرل جیسے اہم عہدوں پر فرائض سرانجام دیے۔ انیس سو سینتالیس میں شائع ہونے والی اس کتاب میں رضا علی نے اپنی زندگی کا تفصیل سے ذکر کرتے ہلکے پھلکے اور کھلے انداز میں کیا کہ اردو میں شاید ہی کچھ اور خودنوشت سوانح عمریاں اس پائے کی ہوں۔ یہ کتاب اپنی پہلی اشاعت کے بعد کئی دہائیوں تک دستیاب نہیں تھی لیکن 1992ء میں پٹنا کی خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری نے اس کا نیا ایڈیشن شائع کیا۔

مشاہدات نواب ہوش یار ہوش بلگرامی (1894-1955) کی اس خودنوشت سوانح عمری کا شمار ان اردو کتابوں میں ہوتا ہے جنھیں پابندی کا سامنا کرنا پڑا۔

1955 میں شائع ہونے والی اس کتاب میں دوسری چیزوں کے علاوہ حیدر آباد دکن اور رام پور کی ریاستوں میں شاہی زندگیوں اور شاہی عدالتوں کا تفصیل سے ذکر موجود ہے۔ اس کتاب میں چند اہم شخصیات کی نجی زندگیوں کے انکشافات شامل ہیں جن کی وجہ سے اسے پڑھنے والے مشتعل ہو گئے۔ سخت ردعمل سامنے آنے کے بعد کتاب سے متعدد صفحات کو نکال دیا گیا، جبکہ کئی لائنوں کو چھپانے کے لیے ان پر سٹیکر لگا دیے گئے۔ تاہم ان اقدامات کے باوجود مقتدر حلقے مطمئن نہ ہوئے اور بالآخر اس پر دکن میں پابندی لگا دی گئی اور پہلے سے شائع ہونے والی کتابیں ضبط کر لی گئیں۔ اس ساری پیشرفت پر مصنف کو شدید دھچکا پہنچا اور وہ کچھ دنوں بعد انتقال کر گئے۔ آج 'مشاہدات' کی کاپی ملنا انتہائی مشکل ہے۔

ناقابل فراموش صحافی سردار دیوان سنگھ مفتون (1890-1975) نے اس خودنوشت سوانح عمری پر 1943 میں جیل کے اندر رہتے ہوئے کام شروع کیا تھا۔ روزنامہ 'ریاست' نے 1944 میں اسے قسط وار شائع کیا۔ بعد میں اس کی کتابی شکل نے بھی شہرت حاصل کی۔ مفتون نے 'ناقابل فراموش' کو دوبارہ تحریر کرنے کا فیصلہ کیا جس کے بعد اس کا دوسرا اور وسیع ایڈیشن 1957 میں شائع ہوا۔ اس کتاب میں کچھ نہایت دلچسپ، سچے اور نام کی مناسبت سے ناقابل فراموش واقعات درج ہیں۔ اس کتاب کا

یکوٹل مسیف وقلم' شائع نہیں ہوسکا۔ لاہور کے ایک پبلشر نے کئی سالوں بعد 'نا قابل فراموش' کو دوبارہ شائع کیا۔

خون بہا ڈرامہ نگار، صحافی اور شاعر حکم احمد شجاع (1893-1969) نے اپنی اس خودنوشت سوانح عمری میں اپنے کچھ دوستوں، رشتہ داروں اور عزیزوں کی موت کا ماتم کیا ہے۔ ان کا یہ افسوس پوری کتاب میں جا بجا نمایاں ہے لیکن اس میں احمد شجاع کے دور زندگی میں پیش آنے والے دوسرے دلچسپ واقعات بھی ہیں۔

1962 میں شائع ہونے والی کتاب میں ادبی اور فلسفیانہ آمیزش بھی نظر آتی ہے۔ کئی ایڈیشنز پر مشتمل 'خون بہا' اب پرنٹ میں دستیاب نہیں، تاہم آپ انہیں کچھ لائبریوں میں ضرور دیکھ سکتے ہیں۔

سرگزشت زیڈ اے بخاری کے نام سے مشہور سید ذوالفقار علی بخاری نے اپنی اس خودنوشت سوانح عمری پر 1962 میں کام شروع کیا۔

روزنامہ 'حریت' میں قسط وار شائع ہونے کے بعد اسے 1966 میں کتابی شکل دی گئی۔

زیڈ اے بخاری کے مزاج کے عین مطابق، کتاب میں طنز و مزاح بھرپور انداز میں موجود ہے۔

خوبصورتی سے تحریر شدہ اس کتاب میں پاکستان اور ہندوستان کے اندر براڈ کاسٹنگ کی تاریخ پر بھی نظر ڈالی گئی ہے۔

یادوں کی دنیا یہ خوب سوچے سمجھے انداز میں انڈین دانش ور ڈاکٹر یوسف حسین خان کی زندگی پر بہترین کتاب ہے۔

انیس سو ستر میں شائع ہونے والی اس کتاب کی ابتدا مغل دور سے شروع ہوتی ہے، بعد میں مصنف کی ذاتی زندگی کا تفصیل سے ذکر اور پھر بڑے کینوس پر پورے معاشرے کی عکاسی کی گئی ہے۔ سماجیات، تاریخ اور ادب کے خوبصورت امتزاج پر مشتمل یہ کتاب آج کل کے دور میں اتنی آسانی سے نہیں ملتی۔

یادوں کی بارات اسے جوش ملیح آبادی (1898-1982) کی متنازعہ تخلیق بھی سمجھا جاتا ہے۔ انیس سو ستر میں سامنے آنے والی اس کتاب میں جوش کے لاتعداد معاشقوں کی وجہ سے اسے تنقید کا سامنا رہا۔ زبان پر عبور کی وجہ سے مشہور جوش نے یقینی طور پر خوبصورت اور منفرد خودنوشت سوانح عمری لکھی کہ پڑھنے والا ان کی ابتدائی زندگی کے واقعات اور ماحول کی منظر کشی میں ڈوب جاتا ہے۔ حال ہی میں کتاب کے گمشدہ صفحات ملنے کے بعد ڈاکٹر ہلال نقوی نے انہیں شائع کیا۔

بلاشبہ یادوں کی بارات اردو میں لکھی گئی خودنوشت سوانح عمریوں میں سب سے دلچسپ ہے۔ جہانِ دانش محنت مزدوری کرنے والے احسان دانش (1914-1982) سیلف میڈ شاعر

تھے۔انہوں نے اپنی ذاتی جدوجہد سے علم حاصل کیا اور بالآخر ایک بڑے شاعر اور دانشور تسلیم کیے گئے۔ان کی خودنوشت سوانح عمری سے حوصلہ مندی کا سبق ملتا ہے۔اس کتاب کے ذریعے احسان دانش سکھاتے ہیں کہ کس طرح دنیا میں شدید مفلسی کا سامنا کرتے ہوئے خودکو عظیم بنایا جائے۔

1975 میں پہلی مرتبہ شائع ہونے کے بعد کچھ سالوں کے وقفے سے اس کا دوسرا حصہ شائع کیا گیا۔زرگزشت مشتاق احمد یوسفی کو آج اردوزبان کا سب سے نمایاں مزاح نگار تصور کیا جاتا ہے۔ان کی یہ خودنوشت سوانح عمری 1967 میں پہلی مرتبہ منظرعام پر آئی اور اب تک اسے کئی مرتبہ شائع کیا جاچکا ہے۔

یوسف صاحب کا ماننا تھا کہ حس مزاح ہی دراصل چھٹی حس ہے اور اگر کسی کے پاس یہ حس موجود ہے تو وہ مسلے کھیلتے زندگی کی تکلیفیں گزار سکتا ہے۔انہوں نے بینکر کے طور پر گزاری زندگی کے بارے میں لکھتے ہوئے اسی نقطہ کو اپنایا۔یہ ایک ایسی کتاب ہے جو ہر کسی کو ضرور پڑھنی چاہیے۔

شہاب نامہ اعلیٰ سطح کے بیوروکریٹ قدرت اللہ شہاب (1917-1986) درحقیقت ایک فکشن رائٹر تھے۔اور یہی رنگ ان کی خودنوشت سوانح عمری میں بھی نظر آتا ہے۔ان کے ایک قریبی دوست مشتاق خواجہ 'شہاب نامہ' کو ایک فکشن تحریر قرار دیتے ہیں۔کچھ ناقابل یقین واقعات کو چھوڑ کر، اس کتاب میں نئی وجود میں آنے والی ریاست کی زبوں حالی کا احوال ہے، جہاں کی عوام جمہوریت سے محروم ہے۔برطانوی راج سے متعلق کتاب کا ابتدائی حصہ بہت شاندار ہے۔حالیہ تاریخ میں یہ فروخت کے لحاظ سے بہترین کتاب ہے"۔

ویسے تو مغل دور میں ہندوستان کے پہلے مغل بادشاہ شہنشاہ بابر نے بھی اپنی سوانح حیات لکھی یا لکھوائی اور اس کے بعد شہنشاہ جہانگیر نے بھی ایسا ہی کیا۔دونوں کی سوانح عمریاں تزک بابری اور تزک جہانگیری کے نام سے مشہور ہوئیں، تاہم اولین مسلم ادیبوں میں مولانا الطاف حسین حالی اور شبلی نعمانی کے نام نمایاں ہیں۔پروفیسر جمیل انجم نے "تاریخ زبان وادب اردو" میں حالی کی سوانح نگاری کا یوں ذکر کیا ہے:

"حالی کے ادبی مشاغل اور مصروفیات متنوع جہات کی حامل تھیں۔حالی کے پیش نظر ایک اجتماعی اصلاح کا مقصد تھا۔وہ مسلمانوں کو ان کے ماضی سے ایک مرتبہ حال کے تقاضوں کے حوالے سے متعارف کرانا چاہتے تھے وہ اسے امر کی یاددہانی کرانا چاہتے تھے کہ زمانے کے اقدار بدل چکی ہیں حالی کا یہ خدشہ بھی تھا کہ انگریزی تمدن کے زیر اثر مسلمان قوم کہیں اسلاف کے کارناموں اور مسلمانوں کی ثقافت کو فراموش نہ کردیں۔چنانچہ اسی جذبے نے انہیں سوانح نگاری پر آمادہ کیا۔حالی نے تین مشاہیر کی سوانح عمریاں لکھیں۔حیات جاوید میں سرسید کی زندگی اور کارناموں کو قلمبند کیا۔حیات سعدی میں سعدی کی سوانح کو قلمبند کیا اور اپنے مشفق استاد مرزا غالب کی زندگی اور کلام پر مواد یادگار غالب کی صورت میں

مدون کیا۔ سوانح نگاری کے فن سے اردو ادبیات حالی کے زمانے میں نابلد تھی حالی کے جودت طبع نے اس صنفِ ادب کی بھی بنیاد رکھ کر اپنی تین سوانحی کتب کے لئے اردو میں سوانح نگاری کی راہیں درست کیں، ڈاکٹر سید عبداللہ عہد سر سید کی سوانح نگاریوں کی مقصدیت کے بارے میں لکھتے ہیں اس دور کے سوانح نگاری کا سرچشمہ تحریک جذبہ احیائے قومی تھا چنانچہ عمدہ ترین سوانح عمریاں بزرگوں اور ناموروں کی یادگار کی بجائے قوم کی ترقی کے خیال سے لکھی گئی ہیں۔ مولانا حالی نے غالب کی لائف اسلیے لکھی ہے کہ غالب کی خوش طبعی اور ظرافت سے قوم میں زندہ دلی اور شگفتگی پیدا ہو۔ حیات سعدی اور حیات جاوید کا نصب العین بھی یہی ہے۔

"یوں تو حالی کی نثری تصانیف کا سلسلہ 1867ء سے شروع ہوتا ہے مگر جہاں تک سوانح عمریاں کا تعلق ہے انہوں نے سب سے پہلے حیات سعدی لکھی حالی سوانح نگاری کے ذریعے اسلاف کے کارنامے محفوظ کرنا چاہتے تھے وہ لکھتے ہیں کہ اردو میں کوئی بیاگرانی ایسی نہیں جس سے دل میں کوئی تحریک پیدا ہو۔ حالی نے حیات سعدی میں مواد نہ صرف اسی دور کی کتب سے حاصل کیا بلکہ کلیات سعدی سے بہت سے واقعات کا استقصا کیا۔ بقول ڈاکٹر سید عبداللہ حیاتِ سعدی اسعدی کی مفصل ترین اور جامع ترین سوانح ہے۔ یادگار غالب حالی کی دوسری سوانح عمری ہے جس میں انہوں نے اپنے استاد یعنی مرزا غالب کے واقعات زندگی کو ایک جگہ مجتمع کیا ان کے کلام میں سے مثالی اشعار منتخب کر کے ان پر تبصرہ وتنقید کی۔ اس اعتبار سے حالی نے اردو ادب کی تاریخ میں نہ صرف اولیت حاصل کی ہے بلکہ انہوں نے اس صنف ادب میں ایسی یادگار کتابیں چھوڑیں جو ایک عرصہ تک معیار بنی رہیں" [3]

کے بعد مولانا شبلی نعمانی کے بارے میں بھی کچھ تفصیلات درج کیں ہیں پروفیسر جمیل انجم نے "تاریخ زبان وادب اردو" میں ملاحظہ ہوں:

"شبلی سوانح نگار اور مؤرخ شبلی کی تصانیف حسب ذیل ہیں سیرۃ النعمان، الفاروق، الغزالی، سوانح مولانا روم، اور سیرۃ النبی۔ شبلی کی حیثیت بطور سوانح نگار کافی نزاعی ہے۔ بعض کے نزدیک شبلی سوانح نگار ہونے کی بجائے مورخ ہیں۔۔۔۔۔۔ شبلی کے تصور سوانح نگاری کی شرح ناگزیر ہے۔ شبلی کے نزدیک سوانح نگاری کا مقصد اخلاق کی اصلاح ہے۔ ان کے خیال میں اصلاح اخلاق کا سب سے زیادہ کامل اور عملی طریقہ سوانح نگاری ہے۔ شبلی نے جن اکابر کی سوانح عمریاں لکھیں وہ مسلمانوں اور مذہب اسلام کی تاریخ میں عظیم مراتب کے مالک تھے۔۔۔۔۔۔ دراصل شبلی ایک سوانح نگار سے زیادہ ایک مورخ اور مبلغ اخلاق ہیں، انہوں نے ایک خاص مقصد کے تحت سوانح عمریاں لکھیں اور سوانح عمریوں کا ایک حوالہ بنا کر مختلف ادوار کی سیاست اور تاریخی واقعات کا جائزہ لیا شبلی کی سوانح نگاری کے بارے میں ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں "اگر شبلی حالی کے اشخاص کے سوانح نگار ہوتے تو ان سے حالی سے زیادہ

لغزشیں سرزد ہوتی ہیں"۔۔۔اور حق یہ ہے کہ شبلی طبعاً سرسید، غالب اور سعدی کا سوانح نگار بننے کی اہلیت نہ رکھتے تھے۔ان کے ذہن کو اسلام کے روشن ماضی کی پرشوکت ہستیوں کی پُرفخر داستان ہی سے دلچسپی تھی۔ معاندانہ سوانح عمریوں کے لئے ان کے دل میں کوئی کشش نہ تھی، حالی کو اشخاص عزیز تھے اور شبلی کو ہیروز۔ یہی وجہ ہے کہ شبلی عموماً مورخ خیال کئے جاتے ہیں اور حالی سوانح نگار، حالانکہ شبلی نے بھی سوانح عمریاں لکھی ہیں۔۔۔۔تاہم حالی اور شبلی نے اردو میں سائنٹفک سوانح عمریوں کی بنیاد رکھی ہے" ؎

حالی اور شبلی کے بعد بھی سوانح عمریاں لکھی گئیں جن میں مرزا حیرت دہلوی کی "حیاتِ طیبہ" منشی سعید احمد کی "مارہروی"، "حیاتِ خسرو"، اسلم جیراج پوری کی "حیاتِ حافظ"، افتخار احمد کی "حیاتِ النذیر"، محمد اکرام اللہ خان کی "وقارِ حیات"، سید سلیمان ندوی کی "حیاتِ شبلی"، وغیرہ اور قاضی سلمان منصور پوری کی "رحمۃ العالمین"، مناظر احسن گیلانی کی "خاتم النبیین ﷺ"، امین زبیری کی "حیاتِ محسن"، ظرق فاروقی کی "سیرتِ اقبال"، مولانا کوثر نیازی کی "دیدہ ور"، اور زیڈ اے سلہری کی "میرا قائد" قابلِ ذکر ہی

ماحصل:

سوانح نگاری کے بارے میں کلاس میں ایک سیر حاصل بحث مکمل ہوئی جس میں امرت مراد، زرمینہ، ارباب سلام، تسنیم صنم اور کچھ دوسرے لڑکے اور لڑکیوں نے بھرپور حصہ لیا راقم نے بھی سوانح نگاری کی تاریخ پر ایک مقالہ تمام کلاس میں پڑھ کر سنایا۔تو ذہن میں ایک سوال اب بھی موجود ہے کہ آخر "سوانح نگاری" ہی کو تحقیق کے لئے منتخب کیا گیا؟ اس کے علاوہ بھی اردو ادب کے بے شمار ٹاپک ہیں جن پر تحقیق کی جاسکتی تھی۔۔۔مگر پھر مغل دور میں لکھی جانے والی خود نوشت سوانح جس میں تزکِ بابری اور تزکِ جہانگیری مشہور ہوئیں تھیں تو سوچا کہ برِ صغیر میں یہ سفر صدیوں سے جاری ہے۔۔۔۔۔اسے خاکہ نگاری کی ترقی یافتہ صنف بھی کہا جاسکتا ہے۔۔۔اور پھر اردو ادب کے دو درخشندہ ستارے حالی اور شبلی بھی اس صنف میں اولین سوانح نگار ہیں، تو یقیناً اردو ادب کی یہ ایک اہم صنف ہے۔ بدلتے ہوئے حالات و واقعات، معاشرتی زندگی، رسم ورواج، جغرافیائی تبدیلیاں، تعلیمی سفر، علمی ترقی، چھاپہ خانہ کی ترقی، کتاب کا سفر اور ادیب کے لکھنے کے رجحان کی یکسر تبدیلی نے فنِ سوانح نگاری کو بہت پیچھے دھکیل دیا ہے، اور نئے عام قاری کے لئے اور خاص طور پر اردو ادب سے متعلقہ افراد کے لئے یہ جاننا ضروری تھا کہ سوانح نگاری کی تاریخ وارتقاء کے بارے میں جاننے کی کوشش کی جائے۔

سوانح نگاری کا دور یقیناً اب ختم ہوتا جارہا ہے لیکن سوانح نگاری سے اردو ادب، اور انگریزی ادب مالا مال ہے، جس سے ادب کی اس صنف کی اہمیت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے، لکھاری مسلم ہو اور اس کا "ہیرو" بھی سرورِ کائنات ﷺ ہو تو سارے عالم میں اسلام اور قرآن کے بارے میں سمجھنے میں بہت

آسانیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔۔۔۔اس سے یقیناً بہت فرق پڑتا ہے۔۔۔۔یا پھر عالمِ اسلام کی چنیدہ شخصیتوں کے بارے میں لکھا جائے تو نئی نسل کو بہت راستے دکھائی دینے لگتے ہیں اس کی ادب میں کیا اہمیت ہے،اس سے فرق پڑتا ہے۔

نئی نسل نے کتاب کی ضرورت کو ذرا سا پیچھے دھکیل دیا ہے اپنے آپ کو آزاد سمجھنے لگے ہیں، مطالعہ کی اہمیت اور سمجھ بوجھ ختم ہوتی جا رہی ہے، نئی تحقیق ہماری زندگیوں میں کوئی خاص تبدیلی نہیں لائے گی بس ادب کی دنیا کو ایک نیا مقالہ ضرور مل جائے گا جو شاید تاریخی حوالوں کی وجہ سے کوئی نئی راہ دکھا سکے۔ اور ماضی سے اور کلاسیکل ادب سے ہماری جدت کا سبب بن کر نئی راہیں تلاش کرنے میں ہماری مددگار بنے سوانح نگاری پر تحقیق کی اس لئے بھی ضرورت ہے کہ اردو ادب کے طالب علم، محقق، استاد اور عام قاری اس صنفِ ادب کی اصل روح کو جان سکے۔

تحقیق کی ہی اس لئے جاتی ہے کہ محقق کوئی نئی بات کرے جو ادب کے سرمائے میں اضافے کا سبب بنے اب سے پہلے بھی سوانح نگاری پر تحقیقی کام ہوا ہوگا، ہر محقق کا اپنا زاویہ تحقیق ہوتا ہے زیرِ نظر مقالہ اعلیٰ تحقیقی معیار رکھتا ہے۔ادب میں اس کی اہمیت کا اندازہ اور معیار آنے والا وقت اور ادب کا قاری متعین کرے گا، تاہم یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ سوانح نگاری جیسے موضوع پر تحقیق،ادب میں یقیناً ایک اچھا اضافہ ثابت ہوگا۔

☆☆☆

حوالہ جات:

۱؎ سوانح Link: http://www.urduencyclopedia.org/general/index.php?title

۲؎ http://urdu.dawn.com/news/1001801/the-10-best-urdu-autobiographies

۳؎ انجم، جمیل احمد، پروفیسر، تاریخ زبان و ادب اُردو، علمی کتاب خانہ، اردو بازار، لاہور ص ۵۱۹، کل صفحات ۵۹۰

۴؎ ----------ایضاً--------------------ص ۵۲۱

کتابیات:

۱۔ انجم، جمیل احمد، پروفیسر، تاریخ زبان و ادب اُردو، علمی کتاب خانہ، اردو بازار، لاہور

۲۔ ----------------------ایضاً----------------------

۳۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، "قومی انگریزی اردو لغت" طبع دوم، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

۴۔ سکسینہ، رام بابو، ڈاکٹر، "تاریخ ادب اردو" جدید ایڈیشن 1985، علمی کتاب خانہ لاہور

۵۔ فتح پوری، فرمان، ڈاکٹر، "اُردو نثر کا فنی ارتقاء"، الوقار پبلی کیشنز 335.K.2 واپڈا ٹاؤن لاہور

۶۔ ----------------------ایضاً----------------------

۷۔ ----------------------ایضاً----------------------

۸۔ کیانی، محمد ارشد، "امتحان جدید نثر اردو" ایڈیشن 1984، تاج بک ڈپو، اردو بازار، لاہور

۹۔ سوانح Link: http://www.urduencyclopedia.org/general/index.php?title

۱۰۔ Link:http://urdu.dawn.com/news/1001801/
the-10-best-urdu-autobiographies

۱۱۔ http://www.merriam-webster.com/dictionary/biography

☆☆☆

باب ہفتم:

تحقیق کیا ہے

تحقیقی مقالہ لکھنے کا مقصد ایک نئی بات سامنے لانا ہے۔اب چونکہ یہ تحریری محنت، یہاں مطلوب "تحریکی عمل" کو ایک علمی اور فکری بنیاد فراہم کرنے کیلئے ہو رہی ہے۔۔۔۔اور یہ سب لکھنا لکھانا میرے لئے مجرد انداز کی کوئی 'فکری' اور 'فلسفی' وقت گزاری نہیں، راستہ صاف کرنے کے اس عمل میں اپنا حقیر سا ایک حصہ ڈالنے کی نیت سے ہی انجام دیا جارہا ہے۔

اس تحقیقی مقالے میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں یہ فیصلہ میرا استاد کرے گا، تاہم اس سلسلے میں، میں ڈاکٹر خالد محمود خٹک کا بے حد ممنون ہوں جنہوں نے اپنی علمی بصیرت سے مجھے مالا مال کیا اپنے مخصوص انداز میں مجھے اردو ادب کے بارے میں اور تحقیق کے بارے میں بے حد علم اور بصیرت سے نوازا۔۔۔۔مجھے وائس چانسلر ڈاکٹر جاوید اقبال، یونیورسٹی ایڈمنسٹریشن، اور ڈاکٹر خالد خٹک کا بھی شکریہ ادا کرنا ہے جنہوں نے ہمیں نئے لیپ ٹاپ عنایت فرمانے میں کوئی تامل نہیں فرمایا مگر۔۔۔۔۔حسب وعدہ وزیر اعظم پاکستان اور انکی صاحبزادی مریم نواز کے دستخط شدہ سرٹیفکیٹ کے اب تک منتظر ہیں۔۔۔۔شعبہ اردو میں وائی فائی اور ملٹی میڈیا کی غیر موجودگی یقیناً ہمارے لئے پریشانی کا اب تک سبب ہے، جسکی وجہ سے Presentation دینے میں کافی مشکلات ہیں، کیونکہ آج کا دور ایک نیا دور ہے اور انٹرنیٹ کا نہ ہونا کسی تحقیق کے لیے ایسا ہی ہے جیسے کسی پرندے کے پروں کے ساتھ پتھر باندھ کر اسے پرواز کے لئے چھوڑ دیا جائے۔

اپنی ذاتی کوشش، اساتذہ کی رہنمائی اور موجود کتب کی مدد سے یہ اسائنمنٹ تحریر کیا گیا ہے انٹرنیٹ سے جو تحقیقی مقالہ جات ملے انکو بھی احاطہ تحریر میں لایا گیا ہے، مسودے کی پوری طرح جانچ پڑتال کی گئی ہے تاہم پھر بھی کوئی غلطی رہ گئی ہو تو معاف کر دیجیئے گا

جمیل جالبی اپنی ڈکشنری قومی انگریزی اُردو لغت میں یوں تعریف کرتے ہیں:

"تحقیق: حقائق یا اصول کی تلاش میں پُر مغز تفتیش رکھوج؛ ایک تجرباتی تحقیق رچھان بین؛ تحقیق علمی۔(فعل متعدی ولازم) علمی تحقیق کرنا؛ پتا لگانا؛ کھوج کرنا؛ تفتیش کرنا" [1]

بقول جمیل احمد رضوی "تحقیق کے لغوی معنی کسی شے کی "حقیقت" کا اثبات ہے۔اصطلاحاً یہ ایک ایسے طرز مطالعہ کا نام ہے جس میں "موجود مواد" کے صحیح یا غلط کو بعض مسلمات کی روشنی میں پرکھا جاتا ہے۔

تاریخی تحقیق میں کسی امر واقعہ کے وقوع کے امکان وانکار کی چھان بین مدنظر ہوتی ہے۔'' ۲

جان ڈبلیو بیسٹ کے خیال میں ''تحقیق کا مقصد علم وفن کو ترقی دینا ہے''تحقیق علم میں بے شمار چھوٹے چھوٹے اضافے کر کے انسانی فلاح و بہبود میں حصہ لیتی ہے۔ محقق میں چیونٹی کی بعض خصوصیات ہوتی ہیں جو اپنے ڈھیر پر ایک دانہ کا اضافہ کرتی ہے۔'' ۳

ڈاکٹر جمیل جالبی کا بھی یہ خیال ہے بغیر تحقیق کے کسی فن پارے پر تنقید کو کوڑا کرکٹ کی سی حیثیت رکھتا ہے اور اس کو فوراً ہی ضائع کر دینا بہتر ہوگا۔۔۔۔۔۔ ہم تحقیق کے بغیر کسی بھی فن پارے کی قدر و قیمت متعین کر سکتے ہیں نہ صحیح معنی اخذ کر کے تشریح وتوضیح کر سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر بہادر شاہ ظفر کی غزل کا مقطع ملاحظہ ہو۔

کتنا ہے بدنصیب ظفر دفن کیلئے
دو گز زمیں بھی نہ ملی کوئے یار میں

اب اس شعر کی توضیح وتشریح بہت سطحی اور محدود ہوگی اگر ہم تحقیق کا فریضہ انجام دیے بغیر اس کا تنقیدی جائزہ لیں۔ تحقیق ہی یہ بات ثابت کرتی ہے کہ ''کوئے یار'' سے مراد ہندوستان ہے اور اس شعر میں نہ صرف آخری مغل بادشاہ بہادر شاہ ظفر کی داستان ہے بلکہ مغلیہ سلطنت کے زوال کا سارا المیہ موجود ہے۔

اسی طرح فیض احمد فیض کا کلام دیکھیے محض کلام دیکھیے تو معلوم نہ ہوگا کہ فیض کے ''نظریہ'' کی اصل بنیاد کیا ہے۔ تحقیق یہ بات ثابت کرتی ہے کہ فیض کے دور میں کیا حالات واقعات تھے جو اس کی نظریاتی شاعری کو بہت عظیم بنا دیتی ہے۔ فیض جب اپنی شاعری میں محبوب کی مانگ کو ستاروں سے بھرنے کا ذکر کرتے ہیں تو تحقیق اس امر کو واضح کرے گی کہ ان کے ہاں ''محبوب'' دراصل ان کا ''وطن'' ہے۔

اسی طرح فیض کے ہاں ''تنہائی'' کا لفظ اپنے عام اور سطحی مفہوم سے کہیں بلند ہے اور یہ عام چیزیں ہی اس کی شاعری کو بلند مقام عطا کرتی ہیں وہ تحقیق کے بغیر ناممکن ہے۔ علاوہ ازیں ''چھان بین یہ بھی کر سکتی ہے کہ زمانے کی اقدار کے حوالے سے یہ بتا دے کہ کسی ادب پارے میں زمانے کی مروج قدریں موجود ہیں یا زمانے سے پیچھے ہے یا زمانے سے آگے؟ اور ظاہر ہے کہ اس سے کسی حد تک ادب پارے کے بارے میں رائے کا سواد پیدا ہو جاتا ہے۔ ۴

ہر شعبہ علم کے پاس ایک ''نظر'' ہوتی ہے۔ اسی نظر کی سیادت میں وہ اپنے مقاصد طے کرتا: ان مقاصد کے حصول میں کامیابی وناکامی کا جائزہ لیتا اور مقاصد کی تکمیل کے بعد کے نتائج ومضمرات پر غور کرتا ہے۔ یہی ''نظر'' کسی شعبہ علم کو شناخت دیتی، اس شناخت کو برقرار رکھنے کا سامان کرتی اور اس کی روایت تشکیل دیتی ہے۔ اس ''نظر'' کا کردار کسی شعبہ علم کے سلسلے میں وہی ہوتا ہے جو زبان کے سلسلے میں گرامر کا

ہے۔نئی اصطلاح میں اسے پیراڈائم بھی کہا جاسکتا ہے۔اردو تحقیق کے پاس بھی "نظر" ہے یا اردو تحقیق کی بھی ایک "گرامر" ہے اور اس کے پیراڈائم ہیں۔

اردو تحقیق کی "نظر" کے تعلق میں یہ بات فی الفور متوجہ کرتی ہے کہ اس "نظر" کا رُخ باہر کی طرف ہی رہا ہے: اردو تحقیق کے 'باطن' کی جانب یہ نظر نہیں پلٹی۔ کہنے کا مقصود یہ ہے کہ اردو تحقیق اپنے پیراڈائم کی روشنی میں اردو کے تحقیقی نمونوں کا محاسبہ تو برابر کرتی رہی ہے اور ان نمونوں کے تسامحات کی نشان دہی، طے شدہ اصولوں اور اقدار کے تحت، کرتی رہی ہے، مگر اردو تحقیق نے "نظر" کہاں سے حاصل کی: اس "نظر" کی نہاد و نوعیت کیا ہے یا اردو تحقیق کے پیراڈائم کے علمیاتی ماٰخذ کیا ہیں، نیز اس نظر کی زد کہاں تک ہے یا پیراڈائم کے حدود کیا ہیں، اس طرف اردو تحقیق نے نگاہِ غلط انداز سے بھی نہیں دیکھا۔ حقیقت کی تلاش کو اردو تحقیق اپنا پہلا اور شاید آخری سروکار قرار دیتے نہیں تھکتی۔ حقیقت یا امرِ واقعہ کی صحت کے ضمن میں اردو تحقیق جس کدو کاوش اور جاں فشانی کا مظاہرہ کرتی ہے، وہ بے مثال ہے، مگر خود اردو تحقیق کی 'نظر' یا پیراڈائم کی حقیقت کیا ہے، اس کے ضمن میں اردو تحقیق نے تحقیق کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی۔ اردو تحقیق کے نظری اور تجزیاتی مباحث میں یہ سوال شاید ہی اٹھایا گیا ہو کہ اردو کی ادبی تحقیق کے علمیاتی ماٰخذ کیا ہیں؟

اس صورتِ احوال کے اسباب اور نتائج دونوں پر تحقیق کی ضرورت ہے۔ ایک بات بہ ہر حال واضح ہے کہ اردو تحقیق اپنی نظری بنیادوں کی نسبت خود شعوریت کا مظاہرہ نہیں کرتی۔ اس کا ایک سبب تو خود اردو تحقیق کے پیراڈائم کا یہ اصول ہے کہ حقیقت معروضی ہے: باہر موجود ہے اور ہماری آپ کی پسند ناپسند سے بالاتر اور بے نیاز ہے۔ چناں چہ اردو تحقیق معروضی حقیقت کی تلاش میں ہی منہمک رہتی اور خود اپنی حقیقت (جس کی نوعیت موضوعی ہے) کی تلاش کو اپنے مقاصد کی فہرست میں شامل ہی نہیں کرتی۔ ایک اور سبب غالباً یہ ہے کہ اردو تحقیق نے (چند استثنائی مثالوں سے قطعِ نظر) تنقید سے خود کو فاصلے پر ہی نہیں رکھا، تنقید کی تحقیق میں شمولیت کو تنقید کی دراندازی قرار دیا ہے۔ تحقیق کے پیراڈائم کا مرکزی اصول اگر یہ ہے کہ حقیقت باہر اور معروضی طور پر موجود ہے، اس لیے وہ واحد اور غیر مشتبہ ہے تو تنقید کے پیراڈائم کا کلیدی اصول یہ ہے کہ حقیقت موضوعی ہے، اس لیے وہ واحد نہیں اور تعبیر طلب ہے۔ چوں کہ تنقید کا یہ بنیادی اصول اردو تحقیق کے مرکزی اصولِ حقیقت سے ٹکراتا ہے، اس لیے اردو تحقیق، تنقید سے، عام طور پر نفور ہے۔ دونوں میں یہ فاصلہ قدرت کا منشا تھا نہ دونوں کی لازمی نفسی ضرورت، مگر یہ قایم کیا گیا اور ظاہر ہے، اتفاقاً قایم نہیں ہوا۔ ہر شعبہ علم کی 'نظر' سماجی قوتوں اور ثقافتی تدبیروں کی پیداوار ہوتی ہے، اس لیے اردو تحقیق کو عام طور پر تنقید سے فاصلے پر رکھا گیا ہے تو اس کے پیچھے کچھ سماجی قوتیں اور ثقافتی تدبیریں کارفرما ہیں۔ یہ قوتیں اور تدبیریں کیا ہیں، ان کی نشان دہی کے لیے ایک الگ مقالہ درکار ہے، فی الوقت یہ کہنا ہے کہ تحقیق اور تنقید کے حدود کو دو ملکوں کی سرحدوں کی طرح اٹل بنادینے کا نقصان دونوں کو ہوا ہے

اور تحقیق کو زیادہ ہوا ہے۔ تنقید کی تعبیر پسندی سے خود کو دور رکھ کر اردو تحقیق، تاریخ کے خاص محور پر طے ہونے والی نظری بنیادوں کو اٹل اور ناقابلِ تغیر سمجھنے اور ایک ہی ڈگر پر آنکھیں میچے رواں رہنے کے علاوہ ادب کے عمرانی اور ثقافتی سوالات / مسایل سے سرد مہری برتنے کی مرتکب ہوئی ہے۔ اس سے بڑھ کر کوئی غلط فہمی نہیں ہو سکتی کہ عمرانی اور ثقافتی سوالات کا تعلق محض تنقید سے ہے۔ حق یہ ہے کہ تحقیق کے لیے سوالات یہ زیادہ اہم ہیں۔ تاہم تحقیق کے لیے سوالات اُسی وقت اہم ہو سکتے ہیں، جب تحقیق کا ایک نیا مفہوم مرتب کیا جائے۔ اس وقت اردو میں تحقیق کا جو مفہوم رائج یا تحقیق کے جو پیراڈایم کارفرما ہیں، یہ عمرانی، ثقافتی اور فلسفیانہ سوالات کی دستک تک سننے کے روادار نہیں۔ دوسرے لفظوں میں "رائج اردو تحقیق" اپنے حال میں مست ہے۔ یہ کیفیت 'اپنی نظر' سے یا کسی دوسرے کی نظر سے، خود کو آنکنے اور خود آگاہ ہونے کے عمل سے سرد مہری کی حد تک لاتعلق ہوتی ہے۔

خود شعوریت اور خود آگاہی کا دوسرا مطلب اپنی "داخلی تاریخ" مرتب کرنا ہے۔ ہر شعبہ علم اور فن کی خارجی اور داخلی تاریخ ہوتی ہے۔ خارجی تاریخ اگر 'واقعات' اور ان سے بننے والے پیٹرن سے مرتب ہوتی ہے تو داخلی تاریخ کا دوسرا نام پیراڈایم ہے۔ اردو تحقیق کی خارجی تاریخ کے جزوی بیانیے تو مل جاتے ہیں جو اردو تحقیق کی رفتار وسست کی خبر دیتے ہیں (اس ضمن میں معین الدین عقیل کی کتاب "پاکستان میں اردو تحقیق: صورت حال اور تقاضے" اہم ہے) مگر اردو تحقیق کی داخلی تاریخ خود اردو تحقیق کا موضوع بننے میں کامیاب نہیں ہوئی۔ اس کا سبب خواہ اردو محققین کی فکر سے عمومی لاتعلقی میں تلاش کیا جائے یا ان کی سہل پسندی میں، دونوں صورتوں میں نتیجہ یہ ہے کہ اردو تحقیق اپنے پیراڈایم سے جتنا گہرا اطمینان محسوس کرتی ہے، دوسرے علوم کے پیراڈایم سے اتنی ہی بے نیازی کا مظاہرہ کرتی ہے۔ تبدیلی و انحراف کی خواہش کی جگہ اٹوٹ وابستگی اور غیر مشروط مصالحت کی آرزو، اردو تحقیق میں عام ہوئی ہے۔ اگر کہیں تبدیلی و انحراف کا شائبہ محسوس ہوتا بھی ہے تو وہ اردو تحقیق کی 'نظر' یا پیراڈایم کے اندر ہی پانی کے بلبلے کی طرح نمودار ہوتا اور گم ہو جاتا ہے۔ اردو تحقیق میں تبدیلی و انحراف کا میلان عام طور پر رسمیات تحقیق میں ہے یا نئے دریافت کردہ متون یا پھر دریافت شدہ حقایق و متون کی صحت کے تعین کے مسئلے تک ہے۔

یہ صورت حال متقاضی ہے اس تحقیق کی، کہ اردو تحقیق کے پیراڈایم کیا ہیں اور ان کے مآخذ کیا ہیں؟ یہ ایک ایسا موضوع ہے جس کی طرف اردو کی سندی اور غیر سندی تحقیق نے اب تک توجہ نہیں کی۔ کسی موضوع پر توجہ نہ دینے کا ہرگز مطلب یہ نہیں ہو سکتا کہ وہ لائق توجہ ہی نہیں۔ ممکن ہے بعض صورتوں میں اجتماعی بصیرت، کچھ موضوعات کو غیر ضروری قرار دیتی اور لائق تحقیق نہ گردانتی ہو، مگر یہ طے کرنا کہاں آسان ہے کہ کہاں اجتماعی بصیرت کام کر رہی ہے؛ کہاں اجتماعی بے حسی گل کھلا رہی ہے اور کہاں سیاسی اور دانش ورانہ مقتدرہ اپنی اقتداری حیثیت کو بہ ہر صورت قائم رکھنے کے لیے نئے سوالات کی کونپلوں کے

پھوٹنے کی ہر راہ مسدود کر رہی ہے۔ اردو تحقیق کی عمومی روایت کے پیش نظر آخری دو صورتیں ہی درست لگتی ہیں۔ اردو تحقیق کے مقتدرہ نے ان سوالات پر دروازے بند رکھے ہیں جن کی نوعیت سیاسی، عمرانی، فلسفیانہ اور ثقافتی ہے، مگر دروازے بند رکھنے سے سوالات کی چاپ ختم ہوتی ہے نہ دستک! یہ اور بات ہے کہ اپنے کانوں کو بند یا بہرہ کر لیا جائے۔ پیراڈائیم سے مراد اعتقادات، اقدار، تکنیک اور طریق کار کا وہ "نظام" ہے، جسے ایک علمی گروہ کے ارکان تسلیم کرتے اور اس کے مطابق اپنی علمی سرگرمیوں کو جاری رکھتے ہیں۔" پیراڈائیم کا اظہار، کسی شعبہ علم کے نظری مباحث، اطلاقی نمونوں اور ان دونوں کے متعلق رایوں میں ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں، کسی علم کی نسبت جو کچھ کہا جاتا ہے، جس زاویے سے کہا جاتا ہے اور پھر جسے اور جس طور روبہ عمل لایا جاتا ہے، وہ سب پیراڈائیم کے تحت ہوتا ہے۔ نیز یہ پیراڈائیم ہی ہوتا ہے جو اس بات کا تعین کرتا ہے کہ تحقیق کیوں کر کی جائے، کن طریقوں اور کن سوالوں کو پیش نظر رکھا جائے۔ کس موضوع کو تحقیق کے قابل سمجھا جائے اور اس موضوع کی تحقیق کے لیے کس طریق کار کو اختیار کیا جائے؛ دورانِ تحقیق کس سوال کو ضروری سمجھا جائے؛ سوال رسمی ہو، لسانی نوعیت کا ہو یا فلسفیانہ قسم کا ہو، یا سوال کی جہت عمرانی و ثقافتی ہو یا سوال سرے سے اٹھایا ہی نہ جائے۔ نیز اپنی تحقیقات کے نتائج کی تعبیر کیوں کر کی جائے یا تعبیر کی طرف توجہ ہی نہ کی جائے؟ لہٰذا غور کریں تو پیراڈائیم اگر ایک طرف قائدانہ کردار ادا کرتا ہے تو دوسری طرف شعبہ علم کو مخصوص صورتوں اور کلیوں میں محصور کرنے کا میلان بھی رکھتا ہے یعنی یہ کسی شعبہ علم کو اگر شناخت دیتا ہے تو تعصب اور پابستگی کے سپرد کرنے کا موجب بھی بن سکتا ہے۔ اسی لیے ہر شعبہ علم کے پیراڈائیم کا تنقیدی مطالعہ کرتے رہنا چاہیے۔ اسی مطالعے سے اس شعبہ علم کی داخلی تاریخ مرتب ہوتی چلی جاتی ہے۔" 5

1۔ موضوع کا انتخاب:

موضوع کے انتخاب اور اس کے درست تعین کو "نصف کامیابی" سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں محقق کو رہنمائی کی شدید ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ ضروری ہے کہ ایسے موضوع کا انتخاب کیا جائے جس کی طرف قلبی میلان ہو یا اس موضوع پر پہلے سے مفید مواد موجود ہو۔

عنوان سازی:

عنوان کم سے کم کلمات پر مشتمل ہو۔ جس سے موضوع کی باریکیاں جھلکتی ہوں، دلکش، انوکھا اور جاذبِ نظر ہو کہ قاری کو اول تا آخر پورا مضمون پڑھتے چلے جانے پر مجبور کردے۔ ذیل میں چند ایسے عنوان دیے گئے ہیں جو پوری تحریر پڑھنے پر ابھارتے ہیں۔

1۔ اس ایک سحر کا انتظار 2۔ عسکریت پسند کون

عنوان میں بے جا تکلف اور مبالغہ آرائی کسی طور پر مناسب نہیں خصوصاً علمی تحقیق میں اس سے گریز کرنا بہت ضروری ہے۔

تحقیق کا خاکہ تیار کرنا:

موضوع کے انتخاب کے بعد متعلقہ مواد کا سرسری مطالعہ کیا جائے تاکہ فصول، ابواب اور مرکزی عنوانات قائم کر کے ایک خاکہ تیار کیا جا سکے۔ تحقیق کو تکمیل کی منزل سے ہمکنار کرتا ہے۔ اس کے اندراتی کشادگی ہونی چاہیے کہ عمیق مطالعہ اور ٹھوس معلومات کے بعد ظاہر ہونے والے اضافہ جات اور ترامیم کو اپنے اندر سمو سکے۔

معلومات جمع کرنے اور فائل بندی کا طریقہ

معلومات جمع کرنے کا مرحلہ بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ تحقیق خواہ کسی قسم کی بھی ہو۔ اس کی ابتدا کتب خانہ سے کی جائے اور مواد کو محفوظ کرنے کے لئے فائل بندی کا طریقہ اختیار کیا جائے۔ فائل بندی کے لئے مواد کو ابواب، فصول، مرکزی عنوانات اور ذیلی عنوانات کے اعتبار سے مختلف حصوں میں تقسیم کر دیں، اس کے بعد فائل کے کاغذ سے نسبتاً موٹا کاغذ لے کر تیر کے مشابہ ٹکڑے بنائیں اور فائل میں بنائے گئے حصوں کے نام لکھ کر فائل میں رکھ دیں۔ اس کا فائدہ یہ ہوگا کہ ہر موضوع سے متعلق معلومات کو فائل میں اس کی مقررہ جگہ پر رکھنا آسان ہوگا۔

دورانِ مطالعہ جمع کردہ معلومات سے متعلق ہر اہم چیز کو فائل میں موجود اسکے خاص حصے میں موضوع کے تحت درج کر لینا چاہئے۔ اسکے ساتھ کتاب اور مؤلف کا نام جلد وصفحہ نمبر، اشاعت نمبر اور تاریخ اشاعت کے ساتھ آخر میں یہ بھی نوٹ کر لیا جائے کہ اسے یہ ماخذ کہاں سے دستیاب ہوا اور جن کتب سے استفادہ کر چکے ہیں ان کی ایک فہرست دی جائے۔

معلومات جمع کرتے وقت درج ذیل باتوں کا خیال رکھنا چاہیے:

1۔ جو چیز بھی دیکھیں گہری نگاہ سے اسکا مطالعہ کریں۔

2۔ تحقیق کے لئے معلومات جمع کرنے کا آغاز بنیادی مآخذ سے کریں مگر ثانوی ماخذ اور ایسی جدید کتب جو اہم تعلیمات اور موازنے پر مشتمل ہیں انکو بھی مطالعہ میں رکھیں۔

3۔ معلومات جمع کرتے وقت کتابیات کی فہرست ضرور پڑھنی چاہئے تاکہ ایسے ماخذ اور مراجع سامنے آسکیں جو اس سے پہلے معلوم نہ تھے۔

4۔ تحقیق نگار کے لئے ضروری ہے کہ ذکاوتِ حس کا مالک ہو تاکہ اپنی تحقیق سے متعلق مضامین کو پورے انہماک سے پڑھے، غیر متعلقہ اجزاء سے صرف نظر کرے، اپنے مخصوص افکار کی تلاش کے لئے سطروں پر نگاہ دوڑائے، بین السطور فکر پر نظر مرتکز کرے اور مصنف کے ذکر کردہ افکار و

نظریات کا خلاصہ اور نچوڑ نکال لے۔

5۔ اگر کسی خاص باب سے متعلق معلومات جمع کرتے وقت کسی دوسری فائل کی اہم معلومات سامنے آجائیں تو اسے غنیمت جان کر فوراً متعلقہ فائل میں اس کی مقررہ جگہ پر درج کر لینا چاہیے۔ لیکن اگر تسلسل مضمون کے منقطع ہونے کا اندیشہ ہو تو کم از کم ان معلومات کا اجمالی عنوان اور صفحہ نمبر ہی اختصار کے ساتھ محفوظ کر لینا چاہیے۔

6۔ صفحہ کی ایک جانب لکھنا اور دوسری جانب کو خالی چھوڑ دینا چاہیے تاکہ ان الفاظ کو جو بعد میں سامنے آئیں لکھا جاسکے۔

7۔ اگر صفحہ پر درج کیے جانے والے افکار و نظریات گنجائش سے زائد ہوں تو اسکے ساتھ ایک نیا صفحہ لگا کر پن لگا دی جائے۔ دونوں صفحوں پر پہلا صفحہ لکھ دیا جائے، تاکہ جدا ہونے کی صورت میں تلاش کرنے میں آسانی ہو۔

8۔ کتابوں سے اخذ کردہ اقتباسات اور اپنے غور و فکر کا حاصل جسے تعلیقات کہتے ہیں کے درمیان امتیاز کے لئے اقتباسات کو علامات تحدید ("''") کے درمیان لکھے یا تعلیقات کو یوں ہی چھوڑ دے۔

9۔ تحقیق نگار کے لئے ضروری ہے کہ ایک چھوٹی نوٹ بک ہمیشہ اپنے ساتھ رکھے جب بھی کوئی نئی فکر یا نظریہ ذہن میں آئے تو فوراً محفوظ کر لے۔

10۔ گاہے بگاہے فائل کی ورق گردانی کرتے رہنا چاہیے تاکہ جو نوشتہ مواد جمع ہو چکا ہے وہ ذہن نشین رہے اور وہ معلومات جو ایک بار ضبط تحریر میں لائی جا چکی ہیں کسی دوسری کتاب میں دیکھ کر دوبارہ درج کرنے میں وقت اور محنت ضائع نہ ہو۔

6۔ مسودہ کی ترتیب و تدوین جب اس امر کا یقین ہو جائے کہ بقدر کفایت معلومات کا ذخیرہ جمع ہو چکا ہے تو مسودہ لکھنا شروع کر دینا چاہیے: لکھتے وقت اس ترتیب کا خیال رکھا جائے کہ مرکزی عنوانات کے تحت ذیلی عنوانات قائم کیے جائیں۔

تلخیص کا طریقہ:

کسی بھی موضوع کی تلخیص یا اختصار مؤلف کی مراد کو اچھی طرح سمجھ کر کرنا چاہیے۔ بعد ازاں تلخیص کا اصل متن سے تقابل کر کے معانی اور فکر کی باہم مطابقت کو یقینی بنانا اہمیت کا حامل ہے۔

مقدمہ:

تحقیق کا اجمالی خاکہ مقدمہ کہلاتا ہے لہٰذا ضروری ہے کہ مقدمہ ایسی جامع عبارت اور دلآویز

اسلوب میں لکھا جائے کہ جو قاری کو پوری طرح اپنی گرفت میں رکھے اور اسے پیش کردہ تحریری مواد پڑھنے پر آمادہ کر دے۔ ہر باب سے پہلے مقدمہ تحریر کیا جائے، اس میں آنے والی معلومات کو پیش کرنے کی ترتیب کا ذکر ہو اور اس خاکہ کی وضاحت ہو جس کے مطابق تحقیق نگار اپنی تحقیق کو خاص نہج کی طرف موڑنا چاہتا ہے۔

خلاصۂ تحقیق:

خلاصہ افکار و نظریات کا نچوڑ اور ان نتائج کا بیان ہوتا ہے جن تک نگار نے رسائی حاصل کی ہوتی ہے۔ لہذا ہر باب کے اختتام پر اہم معلومات کا خلاصہ، جائزہ پیش کیا جائے۔

ضمائر متکلم سے گریز:

ایسی عبارت سے اجتناب کیا جائے جن سے اپنی ذات کے اظہار کا تاثر ملے ایسے جملے جیسے "میرا یہ نظریہ ہے" "میں اس نتیجے پر پہنچا" سے بچا جائے۔

فخر و غرور سے اجتناب:

ایسے کام سے بچا جائے جس سے اپنے عمل، ذات، محنت اور تحقیق کی راہ میں مشکلات کے بارے میں مبالغہ آرائی کا تاثر ہو بلکہ یوں بیان کیا جائے "مجھ پر یہ بات ظاہر ہوئی" یا "پہلے جو کچھ ذکر ہو چکا اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے۔"

فنی اصطلاحات کا استعمال:

فنی اصطلاحات سے تحقیق میں قوت اور جان پیدا ہوتی ہے۔ ان کا برمحل استعمال عبارت کو چار چاند لگا دیتا ہے۔ تحقیق کو فصیح زبان میں املا و لغت کے قواعد کی رعایت کے ساتھ ضبط تحریر میں لایا جائے۔

ذاتی رائے میں پختگی:

تحریر میں اپنی رائے پر کہیں بھی تذبذب اور بے یقینی کی کیفیت ظاہر نہ ہونے پائے۔

طوالت سے پرہیز:

عبارت میں کفایت لفظی فصاحت و بلاغت کی روح ہے۔ اگر کوئی مفہوم پانچ الفاظ میں بیان ہو سکے تو اسے چھ یا اس سے زائد میں بیان کرنے سے پرہیز کیا جائے۔ فعل، فاعل، مبتدا، شرط، جزاء میں طویل فاصلے سے احتراز کیا جائے۔

دلائل کی ترتیب:

کسی رائے کی تائید میں استدلال کا آغاز نسبتاً کمزور دلائل سے بتدریج قوی سے قوی تر کی طرف بڑھنا چاہیے۔

نقل کو اصل کی طرف منسوب کرنے سے گریز:

ایسے ماخذ سے استدلال جو خود کسی دوسرے ماخذ سے نقل کیا گیا ہو، اسے اصل ماخذ کی طرف منسوب نہیں کرنا چاہیے۔ اگر اصل ماخذ تک رسائی ممکن نہ ہو تو اقتباس کردہ عبارت کو علامات تحدید کے درمیان قوسین میں لکھ دیا جائے، جیسے:

فلاں مؤلف نے اپنی فلاں کتاب کے فلاں صفحہ پر یہ "" اقتباس نقل کیا ہے۔

ربط کا خیال رکھنا:

جس چیز کا اقتباس مکمل نقل ہو چکا ہو، اسکے درمیان اور اسکے اگلے پچھلے اجزاء کے درمیان ربط کو ملحوظ رکھا جانا چاہیے۔ لہٰذا بہتر ہوگا کہ ایک تمہید باندھ کر اقتباس کردہ افکار کا موضوع سے ربط اور اس کی اہمیت بیان کر دی جائے۔

نقل میں احتیاط:

اقتباس کا متن نقل کرنے میں نہایت احتیاط سے کام لینا چاہیے۔ ایک ایک لفظ کو بغیر کسی ترمیم کے نقل کیا جائے۔ اگر اقتباس میں کسی قسم کی غلطی ہو تو قاری کو لکھ کر آگاہ کیا جائے کہ یہ غلطی اصل کتاب کی ہے اور اس کے بعد قوسین میں لکھ ے (اصل کتاب میں اس طرح ہے)

علمی القاب و خطابات سے گریز:

تحقیق میں شخصیات کا حوالہ دیتے ہوئے بہتر ہے کہ ان کے علمی القاب اور عہدے و خطابات کا ذکر نہ کیا جائے سوائے اس کے کہ موقع کی مناسبت سے اس کی ضرورت ہو۔

تحریر کے لئے ٹیکنیکل چیزیں:

یہ چیزیں عبارت اور آرٹیکل کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے اور عبارت کے حسن و آرائش میں اضافہ کرتی ہیں۔

1۔ اول، دوم، سوم وغیرہ کے الفاظ بھی اس طرح اوپر تلے لکھے جائیں جیسے اعداد اور حروف کو ایک دوسرے کے بالکل نیچے لکھا جاتا ہے۔

2۔ اس بات کو پیش نظر رکھنا چاہیے کہ اول، دوم، سوم کے ساتھ دو نقطے آئیں گے:) اور سطر کے شروع میں لکھیں جائیں گے۔

3۔ (ا)، (ب)، (ج) قوسین کے درمیان آئیں گے اور تھوڑا سطر کے اندر لکھے جائیں گے۔

4۔ اعداد 1۔ 2۔ 3۔ کے ساتھ چھوٹی لکیر (۔) آئے گی اور سطر کے مزید اندر لکھے جائیں۔ مثلاً

اول:

(الف)(ب)(ج)

1۔2۔3۔

(د)(ھ)

1۔2۔

دوم: سوم:

اعداد لکھنے کا طریقہ کار

1۔ گھنٹے بائیں طرف اور منٹ دائیں جانب لکھے جائیں اور دونوں کے درمیان دو نقطے بھی ہوں گے۔

2۔ تاریخ کے کسی خاص دور کو بیان کرتے وقت اعداد کو حروف میں لکھا جائے گا جیسے ستر کی دہائی وغیرہ۔

3۔ صدی کے اعداد کو حروف میں لکھا جائے گا جیسے: چودھویں صدی۔

ایسے اعداد جو جملے میں یکے بعد دیگرے آئیں اور ان کا آپس میں کوئی تعلق بھی نہ ہو۔ تو ان کے درمیان سکتہ (،) آئے گا۔ جیسے آسمانی آفت کے متاثرین جن کی تعداد 150، 106، ان میں سے تین بچ سکے۔

علامات ترقیم:

علامات ترقیم درج ذیل ہیں:

1۔ وقف کامل (۔):

جو بامعنی جملہ مکمل ہو جائے اور اس کے بعد آنے والے جملے میں ایک نئے معنی کا آغاز ہو رہا ہو تو اس کے آخر میں وقف کامل (فل سٹاپ) لگایا جاتا ہے جیسے اللہ تعالیٰ غفور الرحیم ہے۔

2۔ سکتہ (،):

(الف) چھوٹے چھوٹے جملوں کے درمیان فرق کرنے کے لئے جن کے مجموعے سے کلام مکمل

ہوتا ہے، جیسے:

اللہ تعالیٰ اپنی راہ میں جہاد کرنے والوں سے محبت کرتا ہے، کافروں کے خلاف ان کی مدد کرتا ہے اور انہیں فتح عطا فرماتا ہے۔

(ب) ایک ہی چیز کے متعدد اقسام کے درمیان فرق کرنے کے لئے، جیسے:

کلمہ کی تین اقسام ہیں: اسم، فعل، حرف

(ج) ایک ہی جملے میں آنے والی اشیاء کے درمیان، جیسے: کاغذ، قلم اور دوات لے کر آؤ۔

(د) سابقہ سوال کے جواب میں "ہاں" یا "نہیں" کے بعد جیسے خالد نے کہا: کیا آپ مطمئن ہیں؟ محمود نے جواب دیا: ہاں، میں مطمئن ہوں۔

(ہ) چھوٹے چھوٹے مرکبات کے درمیان، جیسے:

اخلاصِ نیت، عزم مصمم، جہد مسلسل اور امیر کی اطاعت ہی مجاہد کی زندگی کا سرمایہ ہے۔

3۔علامت شعر (؎):

یہ علامت عبارت میں شعر لکھنے سے پہلے لگائی جاتی ہے، جیسے:

؎ خودی کو کر بلند اتنا کہ ہر تقدیر سے پہلے
خدا بندے سے خود پوچھے بتا تیری رضا کیا ہے

4۔علامت مصرع (ع):

یہ علامت عبارت میں کسی مصرع کے درج کرنے سے پہلے بنائی جاتی ہے، جیسے:

ع سبق پھر پڑھ صداقت کا، عدالت کا، شجاعت کا

دو نقطے:

(الف) متکلم اور اس کے کلام کے درمیان دو نقطے لگائے جاتے ہیں، جیسے:

اللہ تعالیٰ نے فرمایا: "بے شک نماز بے حیائی اور برے کاموں سے روکتی ہے"

(ب) کسی چیز کی وضاحت اور تفصیل بیان کرتے وقت، جیسے:

روزے کے کئی فوائد ہیں: روزہ اللہ تعالیٰ کی خوشنودی حاصل کرنے کا ذریعہ ہے، گناہوں کی مغفرت کا سبب ہے اور جسمانی تندرستی کے لیے مفید ہے۔

(ج) کسی قاعدے کی وضاحت کے لئے مثال پیش کرتے وقت، جیسے: فاعل ہمیشہ مرفوع ہوتا ہے۔ ضَرَبَ زیدٌ

علامتِ استفہام (؟):

یہ علامت ہمیشہ سوال کے آخر میں آتی ہے، جیسے: کیا اللہ تعالیٰ اپنے بندوں کے لئے کافی نہیں؟

علامتِ تعیین (" "):

یہ علامت اقتباس کے آغاز اور اختتام پر لگائی جاتی ہے، جیسے: حضور نبی اکرم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم نے حضرت خالد بن ولید کو "سیف اللہ" کے لقب سے نوازا۔

علامتِ حذف (۔۔۔):

یہ تین نقطوں کی شکل میں ہوتی ہے، اسے کلام کی ابتدا یا انتہا دونوں جگہ کلام کو حذف کرنے کے لئے لگایا جاتا ہے، جیسے:

حضور نبی اکرم صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم نے جھوٹی بات اور جھوٹی گواہی سے ڈراتے ہوئے ارشاد فرمایا:

"۔۔۔خبردار! جھوٹی بات سے بچو، خبردار! جھوٹی بات سے بچو۔۔۔"

علامت تعجب (!):

یہ علامت کسی خاص حالت و کیفیت یا اظہار تعجب کے موقع پر استعمال کی جاتی ہے ذیل کی مثال سے ملاحظہ کیجئے:

☆ اس نے زور سے چیختے ہوئے کہا: ہائے افسوس! کفر پر مرنا کیا ہی برا انجام ہے!

قوسین ():

یہ علامت اضافی امور پر آتی ہے جو عبارت اور کلام میں مقصود نہیں ہوتے جیسے: شاہ عبدالعزیز علیہ الرحم ؟ (شاہ ولی اللہ علیہ الرحمہ کے فرزند) اپنے زمانے کے جید علماء میں سے تھے۔

مربع قوسین []:

یہ علامت ان وضاحتی جملوں میں استعمال ہوتی ہے جو ناقل اپنی طرف سے لکھ رہا ہو، تا کہ متن اور ناقل کے وضاحتی الفاظ کے درمیان امتیاز ہو سکے۔

حوالہ جات درج کرنے کا طریقہ:

حوالہ لکھنے سے پہلے متن میں درج اقتباس کے اختتام پر قوسین کے درمیان نمبر لکھا جائے گا(1)

(2) اس کے بعد حاشیہ میں یہی نمبر لکھ کر اس ماخذ اور کتاب کا نام لکھا جائے گا۔

2۔ اگر ایک کتاب کا حوالہ دوبارہ لکھنے کی ضرورت پیش آجائے اور یہ دوسرا حوالہ پہلے حوالے کے متصل بعد واقع ہو اور اقتباس بھی اپنی صفحات سے ہو تو اس صورت میں ایضاً لکھ دینا کافی ہے۔

کسی آیت مبارکہ کے حوالے دینے کے لئے قوسین کے درمیان پہلے سورت کا نام، اس کے بعد سکتہ اور پھر آیت کا نمبر درج کیا جائے گا۔ (البقرہ، 15:2)

حدیث مبارکہ کا حوالہ لکھنے سے پہلے، مؤلف کا نام (ترمذی) کتاب کا نام (السنن) حصہ کا نام (کتاب الطہارہ) باب کا نام (باب اسح علی الخفین) کتاب کا نمبر اور صفحہ نمبر اور رقم، جیسے:

(ترمذی، جامع الصحیح، کتاب الطہارہ، باب اسح علی الخفین، 121:1، رقم 12)

فہرست کتابیات میں صرف ان بنیادی ماخذ و مراجع کے نام درج کیے جائیں جس سے عملی طور پر مدد حاصل کی ہے۔ اگر مقالے میں قرآن کریم کی کوئی آیت درج کی گئی ہے تو فہرست کتابیات میں سب سے پہلے قرآن حکیم کا ذکر کیا جائے گا۔

"مؤلف کا نام اور اس کے والد کا نام لکھ کر سکتہ، کتاب کا نام جلی کر کے سن وصال اور پیدائش یا علیحدہ رسم الخط میں لکھا جائے گا اور پھر طباعت اور طباعت کا سن لکھا جائے گا۔" 7

بنیادی طور پر ادبی تحقیق کی بھی دو اقسام ہیں، پہلی قسم معیاری تحقیق ہے جبکہ دوسری قسم مقداری تحقیق کہلاتی ہے معیاری تحقیق وہ ہے جس میں تمام مروجہ معیارات تحقیق کا خیال رکھتے ہوئے محقق یا مقالہ نگار اپنا کام تحریر کر کے پیش کرے۔ جس میں مختلف مفروضوں کی مدد سے، لوگوں کے خطوط، انٹرویوز، موجود کتب، رسائل اور اخبارات سے حاصل شدہ مواد اور انٹرنیٹ سے تحقیقی مقالات وغیرہ سب شامل کیے جاتے ہیں اور پھر مطلوبہ نتائج حاصل کیے جاتے ہیں۔ جبکہ مقداری تحقیق میں معروضی پیمائش اور انتخابات، سوالنامے یا سروے کے ذریعے جمع اعداد و شمار کے عددی تجزیے پر زور دیا جاتا ہے۔ مقداری تحقیق عددی ڈیٹا کی جمع ہے اس کو مختلف گروپوں کا جنرل سروے بھی کہا جا سکتا ہے۔ ذیل میں جدول کی مدد سے وضاحت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

Qualitative Methods	Quantitative Methods
Methods include focus groups, in-depth interviews, and reviews of documents for types of themes	Surveys, structured interviews & observations, and reviews of records or documents for numeric information
Primarily inductive process used to formulate theory or hypotheses	Primarily deductive process used to test pre-specified concepts, constructs, and hypotheses that make up a theory
More subjective: describes a problem or condition from the point of view of those experiencing it	More objective: provides observed effects (interpreted by researchers) of a program on a problem or condition
Text-based	Number-based
More in-depth information on a few cases	Less in-depth but more breadth of information across a large number of cases
Unstructured or semi-structured response options	Fixed response options
No statistical tests	Statistical tests are used for analysis
Can be valid and reliable: largely depends on skill and rigor of the researcher	Can be valid and reliable: largely depends on the measurement device or instrument used
Time expenditure lighter on the planning end and heavier during the analysis phase	Time expenditure heavier on the planning phase and lighter on the analysis phase
Less generalizable	More generalizable ؎

ادبی تحقیق بھی بنیادی طور پر تو تحقیق ہی ہے۔ تاہم ڈاکٹر گیان چند اس کے بارے میں فرماتے ہیں کہ:

''تحقیق کی دو قسمیں خالص یا نظریاتی تحقیق اور اطلاقی تحقیق ہیں یہ فرق قدرتی (Natural) سائنسوں میں زیادہ نظر آتا ہے طبیعات میں کچھ محقق نظریاتی (Theoritical) تحقیق والے ہوتے ہیں دوسرے عملی تحقیق والے۔۔۔۔۔ادبی تحقیق سائنس کی خالص تحقیق (Pure Research) کی طرح غیر اطلاقی یا تصوری ہوتی ہے اس کا طریقہ بیشتر تاریخی اور کمتر تجزیاتی ہوتا ہے۔ اکثر صورتوں میں دونوں طریق مل جاتے ہیں جن میں تاریخی عنصر قدرے زیادہ اور تجزیاتی قدرے کم ہوتا ہے'' مثلاً ہمیں یہ تحقیق کرنی ہے کہ امیر خسرو سے منسوب ہندی شاعری خسرو کی ہے کہ نہیں تو ایک طرف ہم زمان میں پیچھے کی طرف جا کر دیکھیں گے کہ ان کے نسخے اور حوالے کس دور تک ملتے ہیں۔ دوسری طرف ہم ان کی زبان کا تجزیہ کریں گے کہ یہ خسرو کے دور کی ہے کہ نہیں'' [۸]

حوالہ جات:

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، ''قومی انگریزی اردو لغت'' طبع دوم، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ص1679

۲۔ رضوی، جمیل احمد، ''لائبریری سائنس اور اصول تحقیق'' مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم، ص13)

۳۔ ڈبلیو، بیسٹ، جان، ''Re search in Education، Delhi practic hall-of-india-(P.16)''

۴۔ عبداللہ، سید، ڈاکٹر، ''اشارات تنقید'' سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ص 14

۵۔ نیر، ناصر عباس، ڈاکٹر، تحقیقی مقالہ،

ttp://lisaniatortanqeed.blogspot.com/2011/08/

Link:(paradigms-of-urdu-research.html

۶۔ حوالہ: http://www.ourUrdu.com/forums/index.php?threads/

۷۔ http://www.orau.gov/cdcynergy/soc2web/Content/phase05/

phase05_step03_deeper_qualitative_and_quantitative.htm

۸۔ گیان چند، ڈاکٹر، ''تحقیق کا فن'' سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، ص15-14

☆☆☆

باب ہشتم:

تحقیق کے ارتقائی مراحل اور تاریخ

ڈاکٹر گیان چند اور ڈاکٹر عطش درانی نے اپنی اپنی کتابوں میں محقق کی خوبیوں کو چار عنوانات کے تحت تقسیم کیا ہے جن میں کرداری، ذہنی، ادبی اور علمی ہیں جبکہ رانا سلطان محمود اور ڈاکٹر عبدالرزاق قریشی نے اجتماعی طور پر تفصیلی گفتگو کی ہے۔

محقق کے ذہنی و کرداری اوصاف میں سب سے پہلا وصف تحقیقی شعور ہے۔ محقق کو خطرات پسند ہونا چاہیے تاکہ وہ رکاوٹوں کو عبور کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو اور رد و قبول کی منازل سے آسانی سے گزر سکتا ہو۔ ڈاکٹر گیان چند کے بقول: ''کسی کے خوف سے حق گوئی سے باز نہ رہے''

محقق کو حق گوئی کا عادی ہونا چاہیے لیکن حق گوئی اور بے باکی کا مقصد ہرگز یہ نہیں ہے کہ وہ ہر لمحہ دوسروں کی مخالفت پر آمادہ ہو یا دوسروں کی غلطیاں ہی نکالنے کو اپنی تحقیق کا مقصد سمجھے۔ اسے یہ چاہیے کہ سچائی تک پہنچنے کی کوشش کرے اور اگر نتیجہ اس کی مرضی کے مطابق نہ نکلے تو پھر بغیر کسی شرط کے اسے تسلیم کر لے۔ غرور، تکبر یا احساس برتری محقق کا شیوا نہیں۔ کیونکہ یہ چیزیں تحقیقی فکر کی مد میں نہیں آتیں۔ جمیل احمد رضوی اس سلسلے میں رقمطراز ہیں۔ ''محقق کو انسان دشمن اور حد سے زیادہ تنقید کرنیوالا نہیں ہونا چاہیے۔''

تحقیقی شعور کے ساتھ محقق کو تنقیدی شعور بھی رکھنا چاہیے۔ کیونکہ تنقیدی شعور ہونے کی وجہ سے وہ اہم اور غیر اہم یا ضروری اور غیر ضروری باتوں میں فرق کر سکتا ہے۔ محقق کی ایک اور خصوصیت منطقی ذہین کا مالک ہونا بھی ہے وہ عقلیت پسند اور ایک منصف کی طرح غیر جانبدار غیر جذباتی اور حقائق کا پرستار ہوتا ہے۔ تحقیق ایک ایسا تخلیقی عمل ہے۔ جس میں صرف ایک جملہ تحریر کرنے کے لئے انتہائی محنت درکار ہوتی ہے محقق نہ صرف اپنے عہد کے تاریخی معاشی و معاشرتی حالات سے واقف ہو بلکہ وہ اپنے سے پیشتر حالات سے بھی واقف ہو۔

محقق میں استدلالی قوت ہونی چاہئے جدت ذکاوت اور اختراع محقق کی بنیادی ذہنی خصوصیات تصور کی جاتی ہیں۔ تحقیق میں بعض اوقات انتہائی صبر آزما لمحات بھی آتے ہیں۔ خصوصی طور پر مواد کی فراہمی ذہن اور جسم کی محنت کا تقاضا کرتی ہے۔ مصادر کی تلاش میں کتب خانوں کی خاک چھاننا سخت جان لیوا کام ہے۔ ماخذ کی تلاش کے بعد حقائق کی ترتیب تجزیہ اور نتائج کی پیش کش تک بہت سے مرحلے محقق کی قوت برداشت کا امتحان ہیں۔ لہذا محقق میں صبر اور برداشت کا مادہ ہونا انتہائی ضروری ہے۔

محقق میں عجلت اور بے صبری نہیں ہونی چاہئے وہ محنت اور مشقت کا عادی ہو کیونکہ اس کے بغیر تحقیق کے کسی بھی مرحلے میں آگے بڑھنا دشوار ہے۔ اسے بہت سے ماخذ دیکھنا ہوتے ہیں بہت ساری کتابوں کا مطالعہ کرنا ہوتا ہے یہ کام سچی لگن اور محنت کے بغیر نہیں ہو پاتے۔ اسے سخت محنت کا عادی اور اپنے مقصد سے بے پناہ رغبت ہونی چاہئے۔

پختہ یاداشت تحقیق کے عمل میں بہت مددگار ثابت ہوتی ہے۔ کار تحقیق میں بہت ساری کتابوں رسالوں اخبارات اور مخطوطوں کا مطالعہ کر کے ان کا جائزہ لینا پڑتا ہے۔ اگر وہ ایسا نہیں کر سکے گا تو اسے متعدد بار ایک ہی عمل سے گزرنا ہوگا۔ یوں اس کا وقت اور محنت دونوں کا زیاں ہو سکتا ہے۔

محقق کو اپنے موضوع کا بہترین علم ہونا چاہئے اسے وہ زبانیں جاننی چاہئیں جن کی مدد سے وہ اپنے موضوع کے مصادر تک براہ راست پہنچ سکے۔ اردو ادب کے قدیم سرمائے کا فارسی سے بہت گہرا تعلق ہے اس لئے اردو کے محقق کو چاہئے کہ وہ فارسی زبان و ادب سے مکمل طور پر واقفیت رکھے۔ المختصر کہ نئے تحقیق کار کا مزاج، تحقیق سے دلچسپی، حق گوئی اور غیر جانبداری کا ہونا چاہئے۔ ۱

تحقیق کا کام معلوم شدہ مواد کو مرتب کر کے اس کا تجزیہ کرنا ہے اور پھر حاصل شدہ نتائج سے آگاہی دینا ہے۔ دراصل انسانی تہذیب کا قافلۂ تہذیبی ترقی کی وجہ سے ہی رواں دواں ہے۔ جس کا سب سے بڑا سبب تحقیقی قوت ہے۔ اگر تحقیق نہ ہو تو ہر قسم کی ترقی ختم ہو جائے اور انسانی تہذیب کا ارتقاء رک جائے۔ اس بات سے تحقیق کی قدر و قیمت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

تحقیق ادبی نظریات کی گہرائی اور ماخذ تک رسائی میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔ اس سے حقائق زیادہ واضح اور مکمل ترین صورت میں سامنے آتے ہیں۔ ابہام کی کیفیت اور شک کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ اصل میں ادب میں بعض ایسے تصورات و نظریات جنم لیتے ہیں جو غلط ادھورے اور نامکمل ہوتے ہیں۔ ان تصورات و نظریات کو غلط ثابت کرنے کیلئے تحقیق کی ضرورت ہوتی ہے۔ اور جو نظریات ادھورے اور نامکمل ہوتے ہیں وہ بھی تحقیق کی مدد سے تکمیل پا جاتے ہیں ڈاکٹر عبدالرزاق قریشی اس حوالے سے لکھتے ہیں۔

"تحقیق نہ صرف شک کو رفع اور تحیر کو دور کرتی ہے بلکہ آدمی کے لئے نئی نئی راہیں کھولتی ہے۔ وہ مسائل کو حل کرتی اور گتھیوں کو سلجھاتی ہے وہ خامیوں کو دور کرتی اور خوب کو خوب تر بناتی ہے"

تحقیق کسی خیال اور معلومات کو من و عن قبول نہیں کرتی بلکہ وہ انہیں خود دریافت کرتی ہے۔ تحقیق حقائق سے براہ راست واقفیت کا نام ہے۔ تحقیق حقائق کی تصدیق کرتی ہے اور نئے نئے راستے نکالنے میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔ مثلاً درج ذیل باتوں کی تحقیق نے غلط ثابت کیا۔

۱۔ "غالب نے عبدالصمد نامی ایک ایرانی امیرزادے کو اپنا استاد بنایا ہے بظاہر کوئی گنجائش نہیں رہتی کہ

ہم اس دعویٰ کی تردید کر دیں لیکن محققین نے اس دعویٰ کا تجزیہ کیا تو اس کی تکذیب کر دی،،۔

۲۔ ''قاضی عبدالودود نے ،، احوال غالب ،، میں ایک مقالہ ،، غالب کا ایک فرضی استاد ،، لکھا جس میں اندرونی شہادتوں سے ثابت کیا کہ غالب کا بیان غلط ہے۔ غالب نے نقادوں کے اعتراضات سے تنگ آ کر ایک استاد ذہنی طور پر تخلیق کیا تا کہ اسے بے استادا نہ کہا جائے''

تحقیق ادبی میدان میں ادیب شاعر اور نقاد کے کارناموں پر روشنی ڈالتی ہے اور ان کے قد اور حیثیت کا تعین کرتی ہے۔ تحقیق کسی فن پارے کے عہد کا تعین کرتی ہے فن پارے کی زبان کا اندازہ لگاتی ہے کہ جو الفاظ استعمال ہوئے ہیں وہ کس زمانے میں رائج تھے؟ اور ان کی املا کیا ہے؟ تحقیق کا اہم کام گمشدہ دفینوں کی دریافت کرنا اور ماضی کی تاریکیوں کو دور کر کے اسے روشنی مہیا کرنا ہے۔ تحقیق ماضی کی گمشدہ کڑیاں دریافت کرتی ہے اور تاریخی تسلسل کی بحالی کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ اردو ادب کو اس کی ارتقائی صورت میں مربوط کرتی ہے۔ تحقیق کسی شاعر یا ادیب کی تاریخ پیدائش کا تعین کرتی ہے۔ جس سے اس شاعر یا ادیب کے عہد کو سمجھنا آسان ہو جاتا ہے۔ اور اس کے عہد کی روشنی میں ہی اس کے فن پارے کو صحیح تفہیم و تعبیر ممکن ہوتی ہے۔

ہر ادبی دور میں ایک تخلیقی فعالیت کا دور آتا ہے۔ جب بڑے اچھے اور نئے نئے لکھنے والے سامنے آتے ہیں۔ مثلاً سرسید تحریک کے زیر اثر ایک نیا طرز فکر آیا۔ اسی طرح رومانوی اور ترقی پسند تحریکوں کے زیر زثر ایک نئے پن کا اظہار ہوا۔ مگر رفتہ رفتہ یہ نیا پن تقلیدی روپ اختیار کر گیا۔ یہ تقلیدی رویہ ادب کو کلیشے (جمود) میں بدل دیتا ہے۔ ادب کو کلیشے سے نجات تحقیق کے ذریعے ہی حاصل ہوتی ہے۔

''مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ تحقیق ہی ادبی عقائد و نظریات کے ماخذ تک رسائی کا ذریعہ بنتی ہے۔ ادب کی ترقی و ترویج اور اشاعت کے لئے بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ اس سے ادبی شخصیات کا بہترین تعارف ہوتا ہے۔ تحقیق ہی اسلوب کی خامیوں خوبیوں کی وضاحت پیش کرتی ہے۔ بکھری ہوئی معلومات کو جمع کرتی ہے۔ ادب میں تحقیق کی ضرورت اور اہمیت سے انکار کسی صورت بھی ممکن نہیں ہے۔ بلکہ تحقیق ہی ادب اور ادیب کی قدر و قیمت اور قد میں اضافہ اور استحکام کا باعث بنتی ہے۔'' ۲

بات اگر سائنسی ترقی کی ہوتی تو مسلمانوں کا بہت زیادہ حصہ ہے مگر بات اردو ادب کی ہے تو متحدہ ہندوستان میں ادب کی ترویج و ترقی اور تحقیق کا کام بنیادی طور پر سرسید احمد خان نے شروع کیا تھا اور انہی کو پہلا محقق سمجھا جاتا ہے تاہم ڈاکٹر ایم عظیم اللہ شعبہ اردو، پٹنہ یونیورسٹی، انڈیا کے چیئر پرسن تھے، انہوں نے اپنے ایک مقالے (یہ مضمون پروفیسر محمود الہٰی کی زندگی میں لکھا گیا تھا اور پٹنہ یونی ورسٹی کے شعبہ اردو کے 'اردو جرنل' میں شائع ہوا تھا) میں لکھا ہے کہ:

''عہد حاضر میں اردو محققین و نقاد کی اولین صف میں آل احمد سرور، احتشام حسین، گوپی چند

نارنگ، شمس الرحمٰن فاروقی، مجنوں گورکھپوری، اختر حسین رائے پوری، خواجہ احمد فاروقی، خلیل الرحمٰن اعظمی، پروفیسر محمد حسن، وہاب اشرفی، قاضی عبدالودود، امتیاز علی عرشی، رشید حسن خاں وغیرہ ایسی قد آور شخصیتیں ہیں جن کے آگے دنیائے ادب سر جھکا چکی ہے اور ان ہستیوں کی گراں قدر ادبی خدمات کا اعتراف کیا جا چکا ہے، ساتھ ہی ان اساتذہ ادب کے کارناموں سے متعلق بے شمار مطالعے اور تجزیے بھی منظر عام پر آچکے ہیں اور یہ سلسلہ آج بھی بڑی تیزی و تندہی کے ساتھ جاری ہے۔ جو آسمان ان اونچے سروں پر سایہ فگن ہے، یہ زمین دیکھ چکی ہے کہ اسی سائے تلے پروفیسر محمود الٰہی بھی نظر آتے رہے ہیں اور مذکورہ سارے دانشوروں کے ساتھ موصوف کے دوستانہ مراسم رہے ہیں۔ اردو ادب کی جتنی خدمتیں ان حضرات نے کیں، ان سے کہیں زیادہ پروفیسر محمود الٰہی نے اردو ادب کو سجانے سنوارنے میں اپنے پسینے بہائے۔ اس علم میں پروفیسر محمود الٰہی کے ماتھے سے ٹپکتے ہوئے موتیوں کی چمک ان دانشوروں نے دیکھی ہے اور اس بات کا کھل کر اعتراف کیا ہے کہ پروفیسر محمود الٰہی اردو کے ایک مایہ ناز محقق و نقاد ہیں۔ رشید احمد صدیقی صف اول کے تخلیق کار بھی ہیں اور نقاد بھی۔ ان کی تنقیدی بصیرت کا زمانہ اعتراف کرتا ہے۔ پروفیسر محمود الٰہی کے بارے میں آپ کی کیا رائے ہے، ملاحظہ کیجیے:

"ڈاکٹر محمود الٰہی اردو کے ان اہل قلم کی صف میں داخل ہو چکے ہیں جن کو ہماری یونیورسٹیوں میں تحقیقی و تنقیدی صلاحیتوں کے اعتبار سے ممتاز درجہ حاصل ہے۔"

"پروفیسر رشید احمد صدیقی نے پروفیسر محمود الٰہی کی تحقیقی و تنقیدی صلاحیتوں سے متعلق یہ خیال ان دنوں ظاہر کیا جب ان کے مطالعہ کی میز پر مولوی کریم الدین کی کتاب "خط تقدیر" رکھی تھی۔ دراصل یہ کتاب طبقات شعرائے ہند والے مولوی کریم الدین نے 1862ء میں لکھی تھی۔ بعد میں اس کے دو ایڈیشن 1864ء میں اور 1865ء میں منظر عام پر آئے تھے۔ یہ ہمارے افسانوی ادب کے سلسلہ تاریخ کی اہم کڑی ہے۔ ایک سو برس گزر جانے کے بعد پروفیسر محمود الٰہی نے اس کا متن دریافت کیا اور اسے مرتب کر کے پھر سے شائع کیا۔ اس کی اشاعت کے بعد افسانوی ادب پر تحقیق کرنے والوں کو یقینی طور پر نئے گوشے نظر آئے اور ایک بڑے حلقے نے اس کتاب کو اردو کا پہلا ناول قرار دیا۔"[۳]

سلمان فیصل نے اپنے ایک تحقیقی مقالے میں جس کا عنوان ہے "اردو محققین کے پیش رو: سرسید احمد خاں" ان کے مطابق سرسید ہی اردو ادب کے پہلے محقق ہی اپنے اسی مقالے میں کہتے ہیں:

"اردو زبان و ادب کی ارتقا، وسعت، تنوع اور تبدیلیوں میں تحریکوں اور رجحانات کا بہت اہم کردار رہا ہے۔ انہی تحریکوں اور رجحانات کے زیر سایہ اردو زبان و ادب کی پرورش و پرداخت ہوئی اور انہی کے زیر نگرانی اس کے حسن میں نکھار آیا جس نے پوری دنیا کو مسحور کر دیا اور لوگ اس کے دام سحر میں گرفتار ہونے لگے۔ جن دو تحریکوں نے اردو زبان ادب کو سب سے زیادہ متاثر کیا وہ علی گڑھ تحریک اور

ترقی پسند تحریک ہے۔ علی گڑھ تحریک ہی نے اردو نثر کو مسجع و مقفیٰ کی بیڑیوں سے آزاد کرایا اور اس میں سب سے اہم رول بانی علی گڑھ تحریک سر سید احمد خاں کا ہے۔ غالب کی مسجع و مقفیٰ سے پاک آسان اور سادہ مکتوب نگاری کے بعد سر سید احمد خاں نے اسی سادہ سلیس، عام فہم اور آسان زبان میں مضمون نگاری کے ذریعے اردو نثر کو ایک نئی زندگی عطا کی۔

سر سید احمد خاں کی شخصیت اور ان کی خدمات پر طائرانہ نظر ڈالی جائے تو ان کے کئی روپ سامنے آتے ہیں۔ وہ ایک مصلح قوم و ملت، عظیم مفکر اور دانشور تھے۔ علی گڑھ تحریک کے زیر سایہ انھوں نے قوم و ملت کی خدمت کی اور اس کے ساتھ انھوں نے اردو زبان، خصوصاً اردو نثر کو عوام کے طبقے تک پہنچانے میں اہم رول ادا کیا۔ سر سید ایک اچھے معلم بھی تھے اور تعلیم و تربیت پر ان کی خصوصی توجہ تھی، کیونکہ ان کا خیال تھا کہ تعلیم ہی کے ذریعے انسان کامیابی کے راستے کو پار کر منزل مقصود تک پہنچ سکتا ہے۔ اسی لیے انھوں نے مسلمانوں کی تعلیم و تربیت پر بہت زور دیا اور اسی کے نتیجے میں محمڈن اینگلو اورینٹل کالج کا قیام عمل میں آیا جو آگے چل کر ایک مرکزی یونیورسٹی میں تبدیل ہو گیا۔ وہ صحافی اور مصنف بھی ہیں۔ تاریخی، مذہبی، علمی اور تہذیبی موضوعات پر کئی کتابوں کی تصنیف اور بے شمار مضامین کے ساتھ اردو کا مایہ ناز رسالہ "تہذیب الاخلاق" کی ادارت کی اور اس کے خدوخال کو سنوارا۔ اسی رسالے کے ذریعے انھوں نے عوام خصوصاً مسلم عوام سے رابطہ پیدا کر کے انھیں ذلت کے غار سے نکالنے کی ہر ممکن کوشش کی۔

سر سید کی ایک اور حیثیت ہے۔ وہ اردو محققین کے پیش رو ہیں۔ اردو میں تحقیق کی روایت کا آغاز انھیں سے ہوتا ہے۔ گرچہ اس سے قبل بھی اردو نثر میں تحقیق کے عناصر پائے جاتے تھے، مگر سر سید نے تحقیق کے سائنٹفک اصولوں کے تحت اردو تحقیق کی نئی روایت قائم کرتے ہوئے اپنے جانشین محققین کے لیے تحقیق کی بنیادیں فراہم کیں، جس پر اردو کے محققین نے بلند و قامت عمارت تعمیر کی ہے۔

سر سید کو محقق بنانے اور اپنے جانشین محققین کے لیے نقوش چھوڑنے میں سب سے اہم رول ان کی مایہ ناز تصنیف "آثار الصنادید" نے ادا کیا ہے۔ مولانا الطاف حسین حالی اپنی کتاب "حیات جاوید" میں اس کتاب کے ابواب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "پہلے باب میں تقریباً 130 عمارتوں کا بیان ہے جن میں ہندو اور مسلمان دونوں کی عمارتیں شامل ہیں اور چند کے سوا باقی ہر عمارت کا کتبہ اور نقشہ اس کے ساتھ دیا گیا ہے۔ دوسرے باب میں 32 عمارتوں کا بیان اور اس کے نقشے اور کتبے مندرج ہیں۔ تیسرے باب میں تقریباً 70 حویلیوں، مسجدوں، مندروں، بازاروں، باولیوں اور کنوؤں وغیرہ کا بیان ہے۔ چوتھے باب میں اول کسی قدر ان شہروں، قلعوں اور محلوں وغیرہ کا بیان ہے جو بکرمی سے لے کر آخر تک وقتاً فوقتاً اس سرزمین میں آباد ہوئے۔

اس کے بعد یہاں کی آب و ہوا اور زبان اردو کا ذکر ہے۔ پھر مشاہیر اہل دہلی کا حال لکھا ہے جس

میں ایک سو بیس مشائخ، علما، فقرا، مجاذیب، اطبا، قرا، شعرا، خوش نویس، مصور، موسیقی داں وغیرہ کا بیان ہے۔ ''سرسید احمد خاں پہلے مصنف ہیں جنھوں نے اردو میں آثار قدیمہ کے موضوع پر علمی اور محققانہ انداز پر معرکۃ الآراء کتاب ''آثار الصنادید'' لکھی۔ اس کتاب کے بارے میں سید احتشام حسین نے اپنی کتاب ''اردو ادب کی تنقیدی تاریخ'' میں لکھا ہے کہ ''۔۔۔ ان میں سب سے زیادہ اہمیت ''آثار الصنادید'' کو حاصل ہوئی کیونکہ یہ ہندوستانی زبانوں میں پہلی تحقیقی کتاب تھی جس میں دہلی کی تاریخی عمارتوں کی تفصیل دی گئی تھی۔ اسی کے ساتھ اہل دہلی کا ایک تذکرہ بھی تھا۔ اس کے لکھنے میں انھوں نے کچھ مدد امام بخش صہبائی سے بھی لی تھی۔ اس کے ترجمے یورپ کی زبانوں میں بھی ہوئے اور سرسید کی شہرت اور عزت میں اضافہ ہوا۔'' اس کتاب کی شہرت اور اہمیت کا اندازہ اس سے بھی لگایا جاسکتا ہے کہ اسی زمانے میں اس کے دو ایڈیشن شائع ہوئے۔ پہلا ایڈیشن سرسید کے اپنے مطبع سید الاخبار سے 1847 میں شائع ہوا۔ اس کے سات سال بعد سرسید نے اس کتاب پر نظر ثانی کر کے کچھ ترمیم اور حذف و اضافہ کے ساتھ دوبارہ 1854 شائع کیا۔ پہلے ایڈیشن میں جو خامیاں راہ پا گئی تھیں، اس کی وضاحت دوسرے ایڈیشن میں کی گئی تھی، مگر دوسرے ایڈیشن میں چوتھے باب کو خارج کر دیا گیا تھا، جس میں اہل علم حضرات کا مختصر مگر جامع تذکرہ موجود تھا۔ اس کتاب کی تیاری میں سرسید کو بہت محنت اور مشقت کرنی پڑی۔ تمام عمارتوں کا معائنہ کرنا، پھر اس کے کتبوں اور نقشوں کو پڑھنا اور اس میں سے نوٹ تیار کرنا بہت مشکل امر تھا، بعض بلند و بالا عمارتوں کے کتبے بہت اونچے ہوتے جن کو پڑھنے کے لیے سرسید کو چھینکا اور بلیوں کا استعمال کرنا پڑا، مگر اس مشقت کے باوجود سرسید کی ہمت اور ان کا عزم نہیں ہارا۔ سرسید کی اس محنت اور لگن کا نقشہ مولانا حالی نے ''حیات جاوید'' میں یوں کھینچا ہے کہ ''باہر کی عمارتوں کی تحقیقات کرنا ایک نہایت مشکل کام تھا۔ بیسیوں عمارتیں ٹوٹ پھوٹ کر کھنڈر ہو گئی تھیں۔ اکثر عمارتوں کے کتبے پڑھے نہ جاتے تھے۔ بہت سے کتبوں سے ضروری حالات معلوم نہ ہو سکتے تھے۔ اکثر کتبے ایسے خطوں میں تھے جن سے کوئی واقف نہ تھا۔ بعض قدیم عمارتوں کے ضروری حصے معدوم ہو چکے تھے اور جو متفرق اور پراگندہ اجزا باقی رہ گئے تھے ان سے کچھ پتا نہ چلتا تھا کہ یہ عمارت کیوں بنائی گئی تھی اور اس سے کیا مقصود تھا۔۔۔۔ پھر اکثر عمارتوں کی عرض و طول و ارتفاع کی پیمائش کرنی، ہر ایک عمارت کی صورت حال قلمبند کرنی، کتبوں کے چربے اتارنے اور ہر ایک کتبے کو بعینہ اس کے اصلی خط میں دکھانا، ہر ٹوٹی پھوٹی عمارت کا نقشہ جوں کا توں مصور سے کھنچوانا اور اس طرح کچھ اوپر سو سو عمارتوں کی تحقیقات سے عہدہ براہ ہونا فی الحقیقت نہایت دشوار کام تھا۔ سرسید کہتے تھے کہ ''قطب صاحب کی لاٹ کے بعض کتبے جو زیادہ بلند ہونے کے سبب پڑھے نہ جاسکتے تھے ان کے پڑھنے کو ایک چھینکا دو بلیوں کے بیچ میں ہر ایک کتبے کے محاذی بندھوا لیا جاتا تھا اور میں خود اوپر چڑھ کر اور چھینکے میں بیٹھ کر ہر کتبے کا چربہ اتارتا تھا۔ جس وقت میں چھینکے میں بیٹھتا تو مولانا صہبائی فرط محبت کے

سبب بہت گھبراتے تھے اور خوف کے مارے ان کا رنگ متغیر ہو جاتا تھا۔ سرسید کی آئندہ ترقیات کی گویا یہ پہلی سیڑھی تھی۔"

اس تحقیقی کتاب کے سبب سرسید کو اردو کا پہلا محقق کہا جا سکتا ہے، کیونکہ اول تو اس میں دہلی کی عمارتوں کا محققانہ ذکر تھا، دوسرے یہ کہ اس کتاب کے پہلے ایڈیشن میں چوتھے باب میں جن اہل علم حضرات کے احوال درج کیے گئے وہ تحقیق کے اصولوں پر تیار کیے گئے تھے جو آئندہ کے محققین کے لیے مشعل راہ ثابت ہوئے۔ یہ کتاب اس زمانے میں اردو زبان کی بدلتی شبیہ کی مثال بھی ہے، کیونکہ اس کے پہلے اور دوسرے ایڈیشن کی زبان میں بہت فرق ہے، جو اردو نثر کے ارتقا کا بین ثبوت ہے۔ بقول سید عبداللہ "ہم دیکھتے ہیں کہ 1847 میں اردو نثر پر سے نثر ظہور اور انشائے ابوالفضل کا گہرا سایہ پڑا ہوا ہے۔ لیکن سات سال بعد یعنی 1854 میں ہم اسے انگریزی نثر اور انگریزی انشا پردازی کے اثرات سے متاثر پاتے ہیں۔ اب بے ضرورت تکلف، رنگینی اور فارسیت کی بجائے نثر میں سادگی، سلاست اور بے ساختہ پن صاف دکھائی دیتا ہے۔ غرض آثار الصنادید کی دونوں اشاعتوں کے درمیان نثر کے اسلوب میں یکا یک جو تبدیلیاں رونما ہوئیں ان سے اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ اس زمانے میں گوناگوں اندرونی اور بیرونی اسباب کی وجہ سے اردو نثر ترقی کے قدم جلد جلد اٹھا رہی ہے۔"

"اس کتاب کے علاوہ سرسید نے تاریخ کی تین کتابوں کی تحقیق و تدوین کر کے دوبارہ شائع کیا۔ پہلی کتاب "آئین اکبری" ہے، جس میں مغل زیورات کی تصویریں، خیمہ گاہ بادشاہی اور تمام پھل دار اور پھول دار درختوں کی تصویریں شامل تھیں۔ دوسری کتاب ضیا برنی کی "تاریخ فیروز شاہی" کی تدوین ہے جس میں سلاطین ہند کی مستند تاریخ ہے۔ تیسری کتاب "تزک جہانگیری" کی ترتیب و تدوین ہے۔" [۱۲]

"آثار الصنادید" کی تصنیف کے ساتھ ان تین کتابوں کی تحقیق و تدوین نے سرسید کو اردو کا پہلا محقق بنا دیا۔[۱۳]

ماحصل:

تحقیق کے بارے میں کلاس میں ایک سیر حاصل بحث مکمل ہوئی جس میں تسنیم صنم، امرت مراد، زرمینہ، ارباب سلام، سیدہ زیب النساء اور کچھ دوسرے لڑکے اور لڑکیوں نے بھرپور حصہ لیا ڈاکٹر آغا ناصر نے بھی اپنے مخصوص انداز میں سگریٹ کے کش لگاتے ہوئے کرسی کے بازو پر بیٹھ کر ہمیں اردو تحقیق اور تحقیق کا طریقہ کار بتایا راقم نے بھی تحقیق کی تاریخ پر ایک مقالہ تمام کلاس میں پڑھا اور اس پر بحث و تمحیص ہوئی۔ تو ذہن میں ایک سوال اب بھی موجود ہے کہ آخر "تحقیق" کرنے سے اردو ادب کو کیا ملے گا۔ تو یہ بات جب اساتذہ کے گوش گزار کی گئی تو انہوں نے فرمایا کہ اس سے ادب میں ترقی کی نئی راہیں کھلتی ہیں بدلتے ہوئے حالات و واقعات، معاشرتی زندگی، رسم و رواج، جغرافیائی تبدیلیاں، تعلیمی، سفر، علمی ترقی،

چھاپہ خانہ کی ترقی، کتاب کا سفر اور ادیب کے لکھنے کے رجحان کی یکسر تبدیلی نے تحقیق کے لئے نئی راہیں کھول دی ہیں اور پرانے زمانے کی تحقیق کو بہت پیچھے دھکیل دیا ہے۔ اور نئے عام قاری کے لئے اور خاص طور پر اردو ادب سے متعلقہ افراد کے لئے یہ جاننا ضروری ہے کہ ماڈرن تحقیق کی تاریخ وارتقاء کے بارے میں جاننے کی کوشش کی جائے۔

جدید تحقیق خاص کر ادبی تحقیق سے اردو ادب، اور دنیا کے باقی ادب خاص کر سائنسی تحقیق سے مالا مال ہے، جس سے تحقیق کی اہمیت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ لکھاری مسلم ہو یا دنیا کے کسی بھی مذہب سے تعلق رکھتا ہو، نئی تحقیق ادب کو سمجھنے میں بہت آسانیاں پیدا کر رہی ہے اس سے یقیناً بہت فرق پڑتا ہے۔۔۔۔ یا پھر ادب کی چیدہ شخصیتوں کے بارے میں لکھا جائے تو نئی نسل کو بہت راستے دکھائی دینے لگتے ہیں اس کی ادب میں کیا اہمیت ہے، اس سے فرق پڑتا ہے۔

نئی نسل نے کتاب کی ضرورت کو ذرا سکم اہمیت دے رہی ہے اپنے آپ کو آزاد سمجھنے لگے ہیں، مطالعہ کی اہمیت اور سمجھ بوجھ ختم ہوتی جارہی ہے، تاہم نئی تحقیق ہماری زندگیوں میں کوئی خاص تبدیلی نہیں لائے گی۔ بس ادب کی دنیا کو ایک نیا مقالہ ضرور مل جائے گا جو شاید تاریخی حوالوں کی وجہ سے کوئی نئی راہ دکھا سکے۔ اور ماضی سے اور کلاسیکل ادب سے ہماری جڑت کا سبب بن کر نئی راہیں تلاش کرنے میں ہماری مددگار بنے۔

تحقیق کی ہی اس لئے جاتی ہے کہ محقق کوئی نئی بات کرے جو ادب کے سرمائے میں اضافے کا سبب بنے، ہر محقق کا اپنا زاویہ، تحقیق ہوتا ہے زیرِ نظر مقالہ اعلیٰ تحقیقی معیار رکھتا ہے۔ ادب میں اس کی اہمیت کا اندازہ اور معیار آنے والا وقت اور ادب کا قاری متعین کرے گا، تاہم یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ تحقیق جیسے موضوع پر تحقیق، ادب میں یقیناً ایک اچھا اضافہ ثابت ہوگا۔ اور ریسرچ اسکالر کو بھی اپنے اوصاف اور تحقیق کے پیراڈائمز کے علاوہ تحقیق کی تاریخ کے بارے میں کافی معلومات حاصل ہونگی اس اسائنمنٹ سے۔

☆☆☆

حوالہ جات:

۱۔ پروفیسر، ہارون، ڈاکٹر، "ابجدِ تحقیق" الوقار پبلیکیشنز، لاہور، ص 24-26 and 28

۲۔ پروفیسر، ہارون، ڈاکٹر، "ابجدِ تحقیق"، الوقار پبلیکیشنز، لاہور، ص 12-16

۳۔ Link:http://www.urdulinks.com/urj/?p=204

۴۔ Link:http://urdu.chauthiduniya.com/
2011/10/researchers-of-urdu

کتابیات:

۱ پروفیسر، ہارون، ڈاکٹر، "ابجدِ تحقیق" الوقار پبلیکیشنز، لاہور

۲ پروفیسر، ہارون، ڈاکٹر، "ابجدِ تحقیق"، الوقار پبلیکیشنز، لاہور

۳ جمیل جالبی، ڈاکٹر، "قومی انگریزی اردو لغت" طبع دوم، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد

۴ حوالہ: http://www.oururdu.com/forums/index.php?threads/

۵ ڈبلیو، بیسٹ، جان، "Re search in Education، practic hall of india Delhi)

۶ رضوی، جمیل احمد، "لائبریری سائنس اور اصول تحقیق" مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، طبع دوم:

۷ عبداللہ، سید، ڈاکٹر، "اشاراتِ تنقید"، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور

۸ گیان چند، ڈاکٹر، "تحقیق کا فن"، سیونتھ سکائی پبلیکیشن، لاہور

۹ نیر، ناصر عباس، ڈاکٹر، تحقیقی مقالہ
http://lisaniatortanqeed.blogspot.com/
(2011/08/paradigms-of-urdu-research.html)

۱۰ http://www.orau.gov/cdcynergy/soc2web/Content/phase05/phase05_step03_deeper_qualitative_and_quantitative.htm

۱۱ Link:http://www.urdulinks.com/urj/?p=204

۱۲ *Link:http://urdu.chauthiduniya.com/2011/10/researchers-of-urdu

☆☆☆

maablib.org

باب نہم:

میراجی کی نظموں کا تنقیدی جائزہ

بیسویں صدی میں ترقی پسند تحریکوں نے ہمیں دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کے برابر لا کھڑا کیا ان میں نظم جدید کی تحریک بھی شامل تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارے تعلیم یافتہ ذہن اور معاشی طور پر پس ماندہ نوجوان شاعروں کی ایک تیزی سے بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ چلنے کی ایک کوشش تھی بعد میں ہمارے ادب میں اسے ایک ممتاز حیثیت مل گئی۔ یہ ایک فطری عمل تھا جو راہوار ایام کی ہر منزل پر دکھائی دیتا ہے اور زندگی کے باقی عناصر کی طرح شعر و ادب کی جدید تر قدریں متعین کرتا ہے اور پہلے سے موجود اقدار کو کلاسیکی ادب میں لے جاتا ہے۔

اُردو میں ادبی تخلیقی اظہار کی روایت شاعری سے شروع ہوئی۔ یعنی انفرادی اور اجتماعی سطح پر محسوسات، وارداتِ قلبی، اجتماعی نفسیاتی اور جذباتی ردعمل اور طربیہ اور المیہ کے احساسات کے علاوہ فکر و تخیل کے اظہار کی لفظوں میں مرتب ہونے والی شکل ابتدا میں شاعری ہی تھی، جب کہ نثر صرف داستان کی صورت میں تھی جس میں تخیل، احساسات اور جذبات کو متاثر کرنے والے واقعات کا صرف سادہ بیان تھا۔ نازک خیالی، نکتہ آفرینی، صرف شاعری کا حصہ تھے۔ یہ درست ہے کہ شاعری کا اولین سرمایہ قصیدہ رہا مگر اس کے بعد صرف غزل مقبول صنف ٹھہری اور ہمارے تمام بڑے اور کلاسیکی شاعروں نے صرف غزل کو اپنا ذریعہ اظہار بنایا، جس کو ہم آسان الفاظ میں اس طرح کہتے ہیں کہ غزل ہی ہمارا ادبی سرمایہ تھی۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ بین الاقوامی ادب کے تناظر میں اردو کی بڑی شاعری بیسویں صدی میں نظم کی مرہونِ منت ہے۔ یہ بات بھی درست ہے کہ ہماری بڑی شاعری کی حامل نظم پر ہماری کلاسیکی غزل کے لہجے کے اثرات واضح طور پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ مگر اب یوں ہو گیا ہے کہ اردو نظم اپنا Genius کھوتی ہوئی نظر آتی ہے اور غزل کی راجدھانی کی علامات ایک بار پھر واضح ہو گئی ہیں۔ نظم کی یہ صورت حال خوش آئند ہے۔

علامات کو سمجھنے کے لئے تفصیل کی ضرورت ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے جان گلکرائسٹ نے بھی اردو میں نظم کی روایت کو مستحکم کرنے میں بڑا حصہ لیا تھا۔ ان کی تحریک پر انجمن پنجاب قائم ہوئی جس کے ماہانہ ادبی جلسوں میں نئی لکھی ہوئی نظمیں پڑھی جاتی تھیں۔ اوّل اوّل انگریزی شاعری کی اُس زمانے کی روایت کے زیرِ اثر فطرت اور مظاہرِ قدرت کے موضوع پر طبع زاد اور انگریزی سے ماخوذ نظمیں وجود میں

آئیں جن میں حالی، مولوی اسمٰعیل میرٹھی، محمد حسین آزاد، شبلی پیش پیش تھے، اور محمد حسین آزاد اور بعد میں میراجی، مجید امجد نے اس کو خوبصورت اردو قالب میں پیش کیا۔

نظمِ جدید کی ترقی کے معاملے کو مختصر افسانے کی رفتار کے ساتھ جوڑنا مناسب نہ ہوگا تاہم یہ امر ہمارے لئے فرحت افزا ضرور ہے کہ ہم بھی اپنی بساط کے مطابق اس جلوسِ نو بہار میں شامل ہیں۔ اور یقیناً ہمارے نئے لکھنے والے، یا نظم لکھنے والے شاعر نظم کو زبوں حالی سے نکال کر، ترقی کی نئی راہوں سے ہوتے ہوئے نئی منزلوں تک لے جائیں گے، لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ کوئی بھی ترقی کبھی رُکتی نہیں۔۔۔۔ اس تحقیقی مقالہ کی تیاری کے لئے۔۔۔۔ طریقۂ کار، اور کتابوں کے انتخاب کے لئے میں ڈاکٹر خالد خٹک کا تہہ دل سے شکر گزار ہوں کہ انہوں نے اپنی بے پناہ مصروف زندگی کے کچھ لمحے میری نذر کیے۔۔۔۔ میری رہنمائی فرمائی۔۔۔۔ میری انگلی پکڑی اور اس وقت چھوڑی جب میں چلنے کے قابل ہو گیا۔

روزِ ازل سے تغیر و تبدل قدرت کا خاصہ ہے اور ابد تک رہے گا۔ اس عمل کی تکمیل میں ہم انسانوں کا کلیدی رول کارفرما رہا ہے۔ اس کی وجہ ہے کہ انسانی وجود جس اربع عناصر کی خمیر سے وجود میں آیا ہے۔ ان چاروں چیزوں کی خاصیت مسلسل رواں دواں ہے۔ جس کے نتیجہ میں تغیر و تبدل کا یہ قدرتی نظام جاری و ساری رہتا ہے۔ ہر عہد کی اپنی قدریں اور تقاضے ہوتے ہیں۔ جو بتدریج بدلتے ہوئے عہد کے ساتھ تبدیل بھی ہوتے رہتے ہیں۔ قدروں اور تقاضوں کی یہ تغیر پذیری ایک طرف رجحانات و میلانات کی تبدیلی کا سبب بنتی ہے تو دوسری طرف سیاسی و سماجی حالات اور فکری تخلیقی عمل کا تعین بھی کرتی ہے۔ لہٰذا تغیر و تبدل کا فرق تو نہ صرف موضوعاتی سطح پر نمایاں ہوتا ہے بلکہ اس کی جھلک ہیئتی سانچوں میں بھی دکھائی دیتی ہے۔ اس ضمن میں اردو شعر و ادب بہت ہی متحرک اور فعال رہا ہے۔ یونان کے کلاسیکی تحریک سے لے کر اب تک وجود میں آنے والی تحریکات اس کی زندہ مثال ہے۔ جس کے ذریعہ دنیا کے بیشتر ممالک اور سماجی تعمیر اور امن و امان کو اپنا نصب العین بنایا۔

برِ صغیر پاک و ہند میں آزادی کی تحریک ہندوستانی عوام کو امن و امان عطا کرنے کی غرض سے شروع ہوئی جس کا آغاز تو خوشنما تھا مگر انجام اچھا نہیں ہوا۔ نتیجہ ہمارے سامنے برصغیر ہندو پاک کی شکل میں ہے۔ تقسیم کو 67 سال ہو چکے ہیں۔ اس کا مفید و مضر ہمارے سامنے ہے کہ تقسیم ہند کے تہذیبی و معاشرتی مسائل کی پیچیدگیاں بدلتے ہوئے سیاسی حالات کے پیش نظر نہ صرف قومی ہم آہنگی اور اتحاد باہمی کے لیے وقتاً فوقتاً خطرہ بن جاتے ہیں بلکہ سیاسی معاشی و سماجی قدروں کی شکست و ریخت کا موجب بھی بنتے رہتے ہیں۔ ہمارے شعرا و ادبا خواہ دنیا کے کسی بھی خطے عرض پر بستے ہوں وہ اس طرح کے نفرت و نفاق اور پیچیدگیوں سے مبرا زندگی گزارتے ہیں اور اپنی تخلیقات میں عوام الناس کے مسائل کو پیش کرتے رہتے

ہیں۔ دنیا کے تمام شعرا و ادبا نے بین الاقوامی سطح پر ذات، مذہب، ملت اور جغرافیائی حدود سے مبرا ہو کر اپنے تفکرات کو قلم بند کرتے ہیں۔

ہمارے 20 ویں صدی کے افق پر ابھرتے ہوئے نہایت ہی روشن خیال شاعر میراجی اسی قبیل کی اہم شخصیات میں سے ایک ہیں۔ جس کی کوئی نظیر نہیں ہے۔ زیر نظر مضمون میں شامل اقتباسات ویسے تو عموماً میرے تحقیق و تفحص اور عمیق مطالعہ و مشاہدہ کا نتیجہ ہے۔ خصوصاً "میراجی شخصیت اور فن مرتبہ کمار پاشی زیر اہتمام پریم گوپال متل" سے نقول کردہ ہیں۔ میرے اس مضمون کے مطالعہ سے میراجی کی شخصیت اور فن کس قدر اجاگر ہوا ہے اس کا فیصلہ قاری کرے گا مگر میرے اندازے کے مطابق میں نے بین الاقوامی سطح پر میراجی کی شخصیت فن اور تفکرات کو اعلیٰ سطح پر بروئے کار لانے کی کوشش کی ہے اور اردو ادب کے بڑے ادبا شعرا اور شخصیات کے اقوال کی روشنی میں جس کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے ثابت کیا ہے کہ میراجی کس قدر حد درجہ بلند مرتبہ کی شخصیت کے مالک تھے۔ موصوف کی زندگی اور ادبی کارناموں کے حوالے سے قومی مجلس برائے تعلیمی تحقیق، نئی دہلی سے شائع شدہ مضمون میں بنیادی معلومات کچھ یوں فراہم کی گئی ہیں۔

کہ میراجی کا اصلی نام ثناء اللہ ڈار تھا۔ وہ ایک کشمیری خاندان میں گوجرانوالہ (پاکستان) میں پیدا ہوئے۔ ان کا زیادہ وقت لاہور، دلی اور ممبئی میں گزرا۔ ممبئی میں ہی ان کا انتقال ہوا۔ وہ انتہائی ذہین انسان تھے۔ مطالعہ کا شوق بے حد تھا اور یہی وجہ تھی کہ انہوں نے مختلف زبانوں کی شاعری کے تراجم کئے اور ان پر تحقیقی و تنقیدی مضامین لکھے۔

جدید تنقید میں میراجی کا نام بہت بلند ہے۔ انہوں نے بہت سے قدیم و جدید ہندوستانی اور یورپی شعرا پر تنقیدی مقالات لکھے۔ ان کی شاعری کا ایک بڑا حصہ جنسی خیالات و تجربات پر مشتمل ہے۔ وہ لاہور کی ایک مشہور ادبی انجمن "حلقہ ارباب ذوق" کے بانیوں میں تھے جس نے بہت سے ذہنوں کو متاثر کیا اور شاعری میں جدید رجحانات کو فروغ دیا۔ انہوں نے اختر الایمان کے ساتھ مل کر رسالہ خیال نکالا۔

میراجی کی "نظموں" کے کئی مجموعے مثلاً، میراجی کی نظمیں، اور گیتوں کا مجموعہ "گیت ہی گیت" ان کی زندگی میں شائع ہوئے۔ ایک مجموعہ، پابند نظمیں اور انتخاب 'تین رنگ' بعد میں شائع ہوئے بہت بعد میں پاکستان سے "کلیات میراجی" (مرتبہ جمیل جالبی) اور باقیات میراجی، (مرتبہ شیما مجید) شائع ہوئے۔ نثر میں دو کتابیں 'مشرق و مغرب کے نغمے' اور 'اس نظم میں' شائع ہوئیں۔

جامع اردو انسائیکلوپیڈیا میں میراجی کے سلسلے میں اہم معلومات موجود ہیں۔

میراجی کا نام ثناء اللہ ڈار تھا۔ ان کے والد منشی مہتاب الدین ریلوے انجینئر تھے۔ ملازمت کی وجہ سے مختلف جگہوں پر قیام رہا۔ میراجی کی تعلیم بھی مختلف مقامات پر ہوئی اور ادھوری رہی۔ شعر گوئی کا شوق

بچپن سے تھا۔ پہلے ساسری تخلص کرتے تھے۔ لاہور کے قیام کے دوران ان کی زندگی ایک انقلاب سے دوچار ہوئی۔ میرا سین نامی ایک لڑکی سے عشق نے انہیں میرا جی بنا دیا۔ وہ مولانا صلاح الدین کے رسالہ ادبی دنیا سے وابستہ ہو گئے۔ وہاں سے دہلی آئے تو آل انڈیا ریڈیو میں ملازمت اختیار کر لی۔ یہاں چند سال کے بعد ممبئی واپس چلے گئے، اور ممبئی کے ایک اسپتال میں انتقال کیا۔

''میرا جی کی زندگی نفسیاتی الجھنوں کا شکار رہی۔ وہ سماج کی مروجہ اقدار سے منحرف تھے۔ میرا جی اردو شاعری میں ایک تاریخی حیثیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے شاعری میں ایک نئی روایت قائم کی۔ ان کا سارا زور انسان کی باطنی شخصیت اور انفرادی تجربوں پر تھا۔ تحلیل نفسی سے گہرا شغف رکھتے تھے۔ ہندی فلسفے، اساطیر اور موسیقی سے بھی متاثر تھے۔ دنیا بھر کی عشقیہ شاعری کا بغور مطالعہ کیا۔ خاص طور پر فرانس کے انحطاطی شعرا کا انہوں نے تفصیلی مطالعہ کیا تھا۔ میرا جی کی اہمیت ایک خاص طرز احساس کے علاوہ ہیئت کے تجربوں کی وجہ سے بھی ہے۔ وہ طبعاً ایک باغی شاعر تھے۔ میرا جی کی شاعری کا ایک پہلو وہ بھی ہے جسے اشاریت اور ابہام سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ نظموں اور غزلوں کے علاوہ میرا جی کے گیت اور ان کی تنقیدی تحریریں بھی اہم ہیں۔ نثری مضامین کے مجموعے اس نظم میں اور مشرق و مغرب کے نغمے، کے نام سے شائع ہوئے۔'' [1]

صدر شعبہ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ پروفیسر عبیدالرحمن ہاشمی نے اپنے ایک مضمون بعنوان اردو نظم کا آغاز و ارتقا میں میرا جی کی حلقہ ارباب ذوق سے وابستگی کا ذکر کرتے ہیں۔ عبیدالرحمن ہاشمی نے میرا جی کی شعری ہیئت کی فہم و بصیرت پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ اردو نظم کے ارتقا میں میرا جی کا نام اہم ہے۔ میرا جی نے اردو نظم کو ہیئت اور طرز دونوں کے اعتبار سے یورپی نظموں کے بلند معیار سے ہم آہنگ کرنے کی شعوری کوشش کی۔ میرا جی کا مطالعہ خاصا وسیع تھا۔ انگریزی، فرانسیسی، امریکی، جرمنی اور روسی زبانوں کی شاعری کا مطالعہ کیا تھا۔ ان زبانوں کی کئی نمائندہ نظموں کا منظوم ترجمہ بھی کیا۔ میرا جی کی نظموں میں جنس ایک اہم موضوع رہا ہے۔ انہوں نے اپنی نظموں میں جنسی موضوع کو بھرپور انداز میں برتنا شروع کیا۔ ان کی نظم ''کروٹیں'' ''دھوبی کا گھاٹ''، ''ایک شام کی کہانی''، ''دوسری عورت'' اور اخلاق کے نام وغیرہ ایسی نظمیں ہیں جن میں جنسی الجھن کا موضوع پست سطح سے بلند ہو کر اس دور کی اجتماعی زندگی میں ایک اہم پہلو کا مظہر ہو جاتا ہے۔ جنسی جذبہ جب شکست آرزو کی ارفع صورت میں ڈھل جاتا ہے تو پُر تاثیر نظمیں وجود میں آتی ہیں۔ اس سلسلہ میں نارسائی، کشور، مجھے گھر یاد آتا ہے۔ مجاور، دور کنارا، عدم کا خلا قابل ذکر ہیں۔ ان نظموں میں دوری کی اذیت، شخصی محرومی، غم انتظار، ذہنی تلاش اور ذوق تپش کا بیان ملتا ہے۔ اجنتا کے غار قدرے طویل نظم ہے۔ بعد کی اڑان، اندھا طوفان، فاختہ، کوا وغیرہ علامتی نظمیں ہے۔ اونچا مکان میں ایک فاحشہ کی قابل رحم زندگی کا بیان ملتا ہے۔ کلرک کا نغمہ محبت'' میں کلرک کی مجبور

زندگی کے ادھورے خوابوں کا سیدھا بیان ملتا ہے۔۲

میراجی نے اردو نظم کو موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے نئی وسعتوں سے آشنا کیا۔ اردو نظم کے مزاج میں ایک بڑی تبدیلی پیدا کی۔ میراجی کے بعد ان کے طرزِ فکر اور انداز بیان کے اثرات کئی جدید نظم نگاروں میں محسوس کئے جا سکتے ہیں۔ میراجی کی نظمیں جدید نظم کے ارتقا میں ایک اہم موڑ کا پتہ دیتی ہیں۔

میراجی کے فن کے بارے میں ایک اور نقطہ نظر دیکھیے۔

"ادبی دنیا میں آنے سے پہلے اپنی ٹین ایج میں میرے پسندیدہ شاعر وہی شعراء ہوتے جو ٹین ایجرز کے سدا بہار شاعر ہیں۔ لیکن انہیں شاعروں میں ان شاعروں سے یکسر مختلف میراجی بھی شامل تھے جنہیں میں نے ٹین ایج میں ہی حیرت کے ساتھ پڑھا تھا۔ ان کا شعری مجموعہ "تین رنگ" مجھے کہیں سے ملا تھا اور میں نے اس کی نظمیں، گیت اور غزلیں اسی عمر میں پڑھ لی تھیں۔ یہ غالباً 1969ء کا سال تھا۔ (عمر 17 سال) جب میں نے میراجی کو کچھ سمجھا کچھ نہیں سمجھا مگر کوئی انوکھا سا شاعری ذائقہ ضرور محسوس کیا۔ تب جہاں میں نوکری کرتا تھا، اس طرز میں لیبارٹری کے دوستوں کا بیت بازی کا مقابلہ ہوا تھا اور اس میں سب سے زیادہ میراجی کے شعر پڑھے گئے۔ بیت بازی کا فیصلہ میراجی کی غزل نے کرایا۔

گناہوں سے نشوونما پا گیا دل
در پختہ کاری پہ پہنچا گیا دل

لام سے شروع ہونے والے اشعار ختم ہو گئے اور میراجی کی اس غزل کے شعر ابھی باقی تھے۔ اسی کتاب میں ایک نظم غالباً "خلا" کے عنوان سے تھی۔

خدا نے الاؤ جلایا ہوا ہے
اسے کچھ دکھائی نہیں دے رہا ہے

میراجی کی شاعری میں جنس ایک ایسا موضوع ہے جس کا ذکر کئے بغیر میراجی کی شاعری کو مکمل سمجھنا دشوار ہے۔ میراجی کی جنسیات کو جنسی تلذذ پر محمول کرنا بڑی غلطی ہوگی جیسا کہ بعض لوگ ناسمجھی میں کرتے ہیں۔۳

حیدر قریشی نے اس کی طرف اشارہ کیا ہے وہ لکھتے ہیں کہ "جنس کا حوالہ میراجی کے ساتھ اس طرح چپک گیا ہے کہ عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ میراجی کا سارا مسئلہ جنس ہی ہے اور انہوں نے دوسرے مسائل کی طرف بالکل توجہ نہیں دی۔ عام لوگ میراجی کو ان افسانوں اور ان پر ہونے والے سطحی اعتراضات ہی کے حوالے سے جانتے ہیں۔ حالانکہ میراجی نے اپنے مضامین میں جس سیاسی اور سماجی شعور کا اظہار کیا ہے اور ان کے مضامین جس طرح برصغیر کی سیاسی، سماجی اور اقتصادی صورتحال کا احاطہ کرتے ہیں وہ شعور ان کے بہت کم ہم عصروں کو حاصل تھا۔ میراجی نے اپنے مضامین میں برصغیر کی

اقتصادی صورتحال کے جو تجزیے کیے ہیں وہ ان کے عہد کا بڑے سے بڑا ترقی پسند بھی نہیں کرتا (بحوالہ میراجی شخصیت و فن از کمار پاشی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی) میراجی کے ادبی مقام کے تعین میں ڈاکٹر رشید امجد لکھتے ہیں۔

"میراجی کے یہاں مادیت اور ماورائیت کا جو امتزاج نظر آتا ہے۔ وہ انہیں اپنے عہد کے دوسرے شعراء سے منفرد ممتاز بناتا ہے۔ اپنے عہد کے مجموعی انتشار اور مختلف نظریات اور فلسفوں کی یلغار کے باوجود میراجی کی شخصیت میں ایک روایتی عنصر بھی موجود تھا۔ یہ عنصر ایک ایسی باطنی یا روحانی تنہائی ہے جس کے ڈانڈے صوفیانہ درد و غم سے جا ملتے ہیں۔ یہ ایک ایسا رویہ ہے جو انسان کو اپنے آس پاس کی الجھنوں سے بے نیاز کر دیتا ہے۔" یہ حقیقت ہے کہ میراجی بیسویں صدی کے اردو ادب میں ایک اہم اور منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ انہوں نے اپنی شاعری خصوصاً نظموں کے ذریعہ جدید اردو کی بنیاد رکھی اور اپنی تنقید کے توسط سے اردو شاعری کی تفہیم کی اور نئے تنقیدی پہلوؤں کو اجاگر کیا۔ ان کا کام ان کی عظمت کی سند ہے کہ میراجی اپنے عہد ہی میں نہیں آج بھی ایک اہم ادبی شخصیت کی حیثیت رکھتے ہیں۔"

ڈاکٹر رشید امجد نے اپنے مقالہ میں تخلیق کے تمام تقاضے پورے کرنے کے ساتھ اپنی تخلیقی اور تنقیدی بصیرت سے کام لیتے ہوئے میراجی کی ادبی حیثیت پر دستاویزی نوعیت کا اہم اور یادگار کام کر دیا ہے۔ اس کتاب (مقالہ) کا مطالعہ کرتے ہوئے میں نے میراجی سے بھرپور ملاقات کی ہے۔

میراجی کی شاعری اور ان کے موضوعات پر گفتگو کرتے ہوئے حیدر قریشی اور رشید امجد نے اس نقطہ کی طرف اشارہ کیا ہے کہ جہاں ایک طرف میراجی نے جدید شاعری کی بنیاد ڈالی اور جدید شاعری کے تقاضوں سے اردو شاعری سے ہمکنار کیا۔ وہیں دوسری طرف اپنے فن کو سند دلانے کے لیے روایتی شاعری کے اسرار و رموز سے استفادات کرتے رہے اور یہی وجہ ہے کہ بیسویں صدی کے اردو شاعری میں میراجی نے ایک منفرد مقام حاصل کیا اور قدیم و جدید شاعری کے دھاروں کو ملا دیا۔

میراجی کی تخلیقات کے مطالعے کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ ہندو یا مسلمان ہونا افضل نہیں ہے۔ بلکہ ایک انسان کا انسان ہونا افضل ہے۔ موصوف کی تخلیقات میں انسانی رشتوں کی عظمت کا خوبصورت بیان ملتا ہے جس میں انسانیت شرافت مذہبی قومی اور نسلی اتحاد کی ایسی تصویریں نظر آتی ہیں جو ہمیں امید، اعتماد اور حوصلہ عطا کرتی ہیں۔ قومی یکجہتی اور انسانی رشتوں کے حوالے سے میراجی کا عقیدہ ہے کہ یہ دنیا مختلف قوموں، نسلوں اور تہذیبوں کا گہوارہ ہے اس کی تعمیر میں عہد بہ عہد زمانے کے ساتھ ساتھ ہر قوم نے اپنا خون جگر صرف کیا ہے۔ مشرق سے مغرب اور شمال سے جنوب تک ہزاروں نشانیاں ایسی ہیں جو انسانوں کی مشترکہ تہذیب کی دلیل ہیں۔ پورا عالم سیکولر ہے اور اس کے سیکولر مزاج اور اقدار کو برقرار رکھنا ہر قوم، ہر مذہب اور ہر زبان کا فرض ہے۔ اسی لیے بین الاقوامی سطح پر سیمینار کرنا، کتابیں لکھنا، رسائل

وجرائد کی اشاعت کرنا اور علمی وادبی مذاکرے منعقد کرانا ہم سب کا اولین فریضہ ہے۔ ڈاکٹر وحید قریشی اس میدان کارزار کے سالارِ قافلہ ہیں۔ اگر عالمی سطح پر اخوت ومحبت اور امن امان کو برقرار رکھنا اور مزید قوت بخشنا ہے تو ہر قوم اور ہر مذہب والوں کو اس سلسلہ میں پیش رفت کرنی ہوگی۔ تبھی ہم کہہ سکیں گے کہ یہ دنیا خوبصورت ہے۔

زمانے سے اردو ادب جمود وتعطل کا شکار تھا۔ یا یوں کہا جاسکتا ہے کہ اس پر عہد کے ایک غیر ادبی تحریک کے اثرات مرتسم ہو چکے تھے۔ عقلِ انسانی اپنی تمام تر جدت طرازیوں کے باوجود خرد کی منزلوں سے کافی دور فلسفیانہ موشگافیوں میں مشغول تھی ادبی جلسوں، ترسیل وابلاغ کے سلسلہ میں ختم ہو چکے تھے۔ رشد وہدایت کے سوتے خشک ہو چکے تھے۔ ضلالت وگمراہی اور خود پرستی وادبی اور خدا ناشناسی اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ چکی تھی۔ چرخ نیلی فام سے ناگاہ 1912 میں پاکستان کے شہر گوجرانوالہ میں کہا جائے تو غلط نہیں ہوگا دعائے خلیل اور نوید مسیحا ظاہر ہوئی خدا نے اردو ادب کو از سر تو جلا بخشنے کے لیے میراجی کو محدود مدت کے لیے اس سرزمین پر وارد کیا تاکہ انسانیت کی کھیتی سرسبز اور شاداب ہو اور اردو ادب کی دبستاں بآور ہو۔ انسانی جاگیرداری اور ادبی اجارہ داری کے ظلم وستم سے عوام الناس کی زندگی پاک ہو سکے۔ بہر حال میراجی 1912 میں پیدا ہوئے آپ کی زندگی دنیا کی اس خطہ میں گزری جسے فردوس بلکہ خوابوں کی سرزمین سے تعبیر کیا جاتا ہے یہ جگہ نہ صرف اپنی جمال ورعنائی کی وجہ سے ساری دنیا میں مشہور اور معروف ہے بلکہ علمی وادبی ثقافتی اعتبار سے اس کا اپنا ایک شاندار ماضی یا کہیے تاریخ بھی ہے اس شہر کا ظاہری نقش ونگار اتنے دل ربا، دل پذیر اور دل آویز ہیں کہ ایک بار نگاہوں میں بس جائیں تو دل کی گہرائیوں میں سما جائیں ماضی بھی تاریخی اعتبار سے ارفع واعلیٰ ہے کہ ایک بار اس کے ماضی میں جھانک کر دیکھیں تو نگاہ دل کی گہرائیوں میں تجلیاں بکھیر دے اس جنت ارض کی تاریخ کو صدیوں پر محیط مورخوں نے رقم کیا ہے جو کہ آج کل بھی نہ معلوم دنیا کی کتنی لائبریریوں کی زینت بنی ہوئی ہیں۔ جس سے کروڑوں انسان استفادہ کر کے اپنی علمی تشنگی کو بجھاتے ہیں۔

میراجی نے اپنی شاعری کے ذریعہ تعلیمی اور ادبی میدان میں جو گراں قدر خدمات انجام دی ہیں انہیں کبھی فراموش نہیں کیا جاسکتا یہی وجہ ہے کہ دنیا بھر میں ان کی مقبولیت عام ہے ویسے تو دیگر شعراء اور ادیبوں کی طرح ہر سال میراجی کی بھی یوم وفات اور یوم پیدائش کے تقریبات کا اہتمام کیا جاتا ہے اور اس سال 2012 کو موصوف کو صدی پیدائش کا شرف حاصل ہے اس ضمن میں دنیا بھر میں میراجی کی صدی (Centuary) اسی تزک واحتشام سے منایا جارہا ہے۔ جس ذوق وشوق کے ساتھ 2011 میں فیض احمد فیض (Centuary) منائی گئی ہے۔

"پاک وہند کو آزاد ہوئے ساڑھے چھ دہائیوں سے زائد کا عرصہ گزر چکا ہے مگر اب بھی برصغیر

ہندو پاک کے مسلمانوں کی حالت ابتر بنی ہوئی ہے۔ ایسا کیوں؟ برصغیر ہندو پاک آزاد ہو گئے مگر برصغیر ہندو پاک کے خطِ افلاس سے نیچے زندگی گزارنے والے مسلمانوں کے حالات نہیں بدلے۔ میراجی نے اپنی تخلیقات کے ذریعہ اس دبی کچلی اور ظلم وستم زدہ عوام الناس کے مسائل کو بروئے کار لانے کی ہر ممکن کوشش کی ہے۔ موصوف کی تحریریں ادب برائے زندگی کا حقیقت اور مستحکم تعریف مرتب کرتی ہیں۔ جس کا کوئی ثانی نہیں۔ بین الاقوامی سطح پر مسلمانوں کی تعلیمی معاشی اور سماجی صورت حال پر جو تبصرے اور رپورٹ پیش کئے جا رہے ہیں۔ وہ مسلمانوں کی بروقت حقیقی تصویر ہے۔ لہٰذا عالم کاری کے اس دور اور عصری تقاضے کی روشنی میں اردو ادب کو استحکام بخشنے کے لیے ضرورت ہے کہ ہمیں میراجی کی تحریک کو سمجھنا چاہئے۔ اور اسے آگے بڑھانے میں بھرپور محنت کرنی چاہئے۔ میراجی شناسی میں حیدر قریشی" جدید ادب کا میراجی نمبر جو نسخہ کیمیا پیش کرنے جا رہے ہیں۔ ان کی مثال مفقود ہے۔ موصوف کی ان خدمات کو فراموش نہیں کیا جا سکتا یہ صرف ایک جنرل نہیں بلکہ یہ ایک عظیم الشان تعلیمی اور ادبی مشن ہے۔"[۴]

غدر کے بعد کے دور میں آزاد، حالی اور اسماعیل میرٹھی کی مساعی سے مظاہر فطرت میں دلچسپی لینے کا رجحان ابھرتا ہے اور ملک کے پہاڑوں، میدانوں، مرغزاروں اور ملکی موسم کے بعض نمایاں مظاہر مثلاً برسات گرمی وغیرہ کو نظم کا موضوع بنانے کی روش بھی وجود میں آتی ہے۔ مگر یہ ساری تحریک ایک بڑی حد تک مغربی شاعری کے بعض رجحانات کی تقلید میں ہے، دوسرے ارض وطن سے اس کی وابستگی بھی بڑی حد تک سطحی ہے، اس لیے اس میں غواصی اور ڈوبنے کا عمل نمایاں نہیں ہو سکا۔ چکبست کے ہاں پہلی بار ملکی روایات سے ایک گہری وابستگی ظاہر ہوتی ہے۔ تاہم چکبست کی یہ کاوش بھی اول تو انیس اور دبیر کے تتبع میں ہے دوم یہ بھی محض کہانی کی مختلف کڑیوں کا احاطہ کرنے تک محدود ہے۔ اسی دوران میں غیر ملکی حکومت کے استبداد کے خلاف جو ردعمل وجود میں آیا اس کا ایک نمایاں پس منظر وطن دوستی کے میلان کی صورت میں ہمارے پیش نظر ہے گویا یہ ردعمل غیر ملکی غلبے اور مغربی تہذیب کے نفوذ کے خلاف اہل وطن کی وہ سعی ہے جسے نفسیات کی اصطلاح میں "تحفظ ذات" کا نام دینا چاہیے۔ چنانچہ اس کے تحت بہت سے نظم گو شعراء نے حب الوطنی کے جذبات کا اظہار کیا۔ محروم، اقبال اور راشد کے ہاں بالخصوص یہ رجحان بہت قوی تھا۔ تاہم یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ رجحان دراصل غیر ملکی سیاسی اور تہذیبی دباؤ کے خلاف ردعمل کی ایک صورت تھی۔ ارض وطن سے کسی مثبت شغف اور لگاؤ سے اس کو تحریک نہیں ملی تھی اور نہ ان شعراء کے ہاں اس رجحان کی جڑیں ہی مضبوط تھیں۔ چنانچہ خود اقبال جو شروع شروع میں وطن دوستی کے ایک بہت بڑے علمبردار تھے جب نظریاتی تصادم میں مبتلا ہوئے تو وطن دوستی کے بجائے ملت پرستی کی طرف مائل ہو گئے اور ان کے ہاں ہمالہ جنگل اور کٹیا کے بجائے صحرا، کارواں اور خیمے کی علامتیں ابھرتی چلی آئیں۔

اردو نظم کے اس پس منظر میں میراجی کی نظمیں دھرتی پوجا کی ایک انوکھی مثال پیش کرتی ہیں۔ بلکہ

یہ کہنا شاید زیادہ صحیح ہوگا کہ اردو نظم میں میرا جی وہ پہلا شاعر ہے۔ جس نے محض رسمی طور پر ملکی رسوم اور مظاہر سے وابستگی کا اظہار نہیں کیا۔ اور نہ مغربی تہذیب سے رد عمل کے طور پر اپنے وطن کے گن گائے ہیں۔ بلکہ جس کی روح دھرتی کی روح سے ہم آہنگ اور جس کا سوچنے اور محسوس کرنے کا انداز قدیم ملکی روایات تاریخ اور اساطیر سے مملو ہے۔ دوسرے لفظوں میں میرا جی نے ایک بھگت درویش یا جان بار پجاری کی طرح اپنی دھرتی کی پوجا کی ہے۔ محض رسمی طور پر وطن دوستی کی تحریک کا ساتھ نہیں دیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی نظموں کی روح، فضا اور مزاج ارض وطن کی روح، فضا اور مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ ہے اور اس خاص میدان میں اسے کسی حریف کا سامنا نہیں۔

میرا سین زیادہ سے زیادہ ایک تحریک تھی۔ جس نے میرا جی کے ہاں اس چنگاری کو ہوا دی تھی جو ایک مدت سے اس کے دل روح بلکہ خون میں سلگ رہی تھی۔ یونگ کے انکشافات کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ میرا جی چونکہ اس دھرتی کا باسی تھا۔ اور اس کا خون گوشت پوست اور مزاج اس دھرتی کے نمک ہوا پانی اور مٹی سے تشکیل ہوا تھا اس لئے یہ غیر اغلب نہیں کہ اس کے اجتماعی لاشعور میں بھی ماضی اور ماضی کی روایات کے وہ سارے نقوش موجود ہوں جو روشنی میں آنے کے لئے بیتاب تھے۔ میرا سین کی ہستی محض اس لاشعوری رجحان کو جنبش میں لانے کا موجب بنی اور میرا جی نے اپنی نظم کے وسیلے سے اس صدیوں پرانی وابستگی اور پوجا کے رجحان کو کاغذ پر منتقل کر دیا۔ دوسری بات یہ ہے کہ بچپن کے حالات و واقعات بالعموم باقی زندگی پر اثر انداز ہوتے اور اس کو ایک خاص ڈھب سے تشکیل کرتے ہیں۔ میرا جی کا بچپن گجرات کاٹھیاواڑ میں گزرا تھا اور وہ ایک طویل عرصے تک دوارکا کے قریب بھی رہا تھا۔ دوارکا نہ صرف کرشن مہاراج کے نام سے منسلک تھا بلکہ ساری فضا بھی قدیم ہندوستانی فضا کے مماثل تھی۔ یہاں جنگل تھے برسات تھی اور پھر پربت بھی تھے اور ان میں سے ایک پربت پر کالی کا مندر بھی تھا۔ ظاہر ہے کہ ان تمام باتوں نے میرا جی پر گہرے اثرات مرتسم کئے ہوں گے۔ بے شک میرا جی نے اپنی نظموں کے مجموعے میں اس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ:

"ایک ہی بار مشرقی ہندوستان کی ایک عشرت انگیز مورت (یعنی میرا سین) کی طرف نظر کی اور ہزیمت کا منہ دیکھا۔۔۔۔۔ اور ذہنی تھکی کو کم کرنے کے لئے اپنی شکست کے احساس سے رہائی حاصل کرنے کے لئے میرا ذہن ادبی تخلیقات میں بار بار پرانے ہندوستان کی طرف لے جاتا ہے۔ مجھے کرشن کنھیا اور برندابن کی گوپیوں کی ایک جھلک دکھا کر ویشنومت کا پجاری بنا دیتا ہے۔"

لیکن شاید خود شاعر اپنے بعض غیر شعوری رجحانات کا صحیح ناقد نہیں ہوتا۔ میرا جی نے پرانے ہندوستان سے اپنی وابستگی کو میرا سین کی عطا سمجھا (اور بیشتر نقادان ادب نے میرا جی کی اس بات کو استخراج نتیجہ کے لئے بنیاد قرار دے لیا ہے) لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس رجحان کی جڑیں میرا جی کی اپنی

روح کی گہرائیوں میں بہت دور تک اتری ہوئی تھیں۔ ورنہ یہ رجحان اس شدت اور زور کے ساتھ کبھی ظاہر نہ ہوتا۔

میرا سین کے ساتھ عشق کو قدیم ہندوستان کی طرف میراجی کی ذہنی مراجعت کا بنیادی سبب قرار دینے کی اس غلط روایت کے ساتھ ساتھ ایک یہ خیال بھی نقادانِ ادب کے ہاں بڑا قوی ہے کہ میراجی کی نظم ایک بڑی حد تک فرانس کے شعراء۔۔۔۔۔ملارمے اور بودلیئر سے متاثر ہے۔ مثلاً یہ بات عام طور سے کہی جاتی ہے کہ میراجی کی نظموں کا ابہام ملارمے کے ابہام سے ایک شدید مماثلت رکھتا ہے۔ میراجی نظم کا ایک زیرک طالب علم تھا اور اس نے مشرق و مغرب کے بہت سے شعراء کا کلام پڑھا تھا اور ان میں سے بیشتر سے متاثر بھی ہوا تھا۔ ظاہر ہے کہ وہ ملارمے سے بھی متاثر ہوا ہوگا۔ لیکن میراجی کے ابہام کو ملارمے کے ابہام یا طریق کار سے کوئی نسبت نہیں۔ اول تو یہی بات قابل غور ہے کہ ملارمے کا کلام بے حد پیچیدہ اور گنجلک ہے اور آخر میں تو نا قابل فہم ہو گیا ہے۔ جب کہ میراجی کے ہاں ابہام محض نئی علامتوں کے استعمال کی حد تک ہے۔ اگر ان علامتوں کو سمجھ لیا جائے اور اس پس منظر کا بھی احاطہ کر لیا جائے جو میراجی کا ہے تو یہ نظمیں بڑی حد تک واضح ہو جاتی ہیں۔ اس کے باوجود جہاں کہیں ابہام باقی رہتا ہے وہ ابلاغ کا ابہام ہے تاثر کا نہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ ملارمے زبان کے قواعد سے بے نیاز تھا اور وہ بالعموم الفاظ کو اس طرح استعمال کرتا تھا کہ ان کے معانی تبدیل ہو جاتے تھے۔ جب کہ میراجی کے ہاں یہ بغاوت اور انحراف موجود نہیں ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ شعر کو اس کی خالص صورت میں پیش کرنے کی دھن میں ملارمے نے موضوع سے بے اعتنائی کی روش کو اختیار کیا تھا۔ جبکہ میراجی کی نظموں میں بالعموم اور گیتوں میں بالخصوص، موضوع کے ضمن میں کسی قسم کے شک وشبہ کی گنجائش نہیں۔ نظم میں ابہام کا مسئلہ تو خیر زیر نظر مضمون سے کچھ زیادہ متعلق نہیں البتہ میراجی کی نظم میں جنسی موضوعات یا اذیت پرستی کے رجحانات کے ضمن میں بھی یہ بات محل نظر ہے کہ وہ اس خاص میدان میں بودلیئر سے متاثر تھا۔ بیشک ان دونوں شعراء کے ہاں جنسی جذبہ کی یہ خاص صورت بڑی نمایاں ہے اور غالباً اسی لئے بعض نقادوں نے میراجی کو بودلیئر کا مقلد قرار دیا ہے۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ خود بودلیئر کے ہاں جنسی جذبے کی یہ مخصوص صورت کہاں سے آئی؟۔۔۔۔۔جیسا کہ نظم کا ہر طالب علم جانتا ہے کہ خود بودلیئر بیس برس کی عمر میں بنگال آیا اور ایک سال سے زیادہ عرصے تک یہاں مقیم رہا۔ پھر یہ مثل بھی بہت عام ہے کہ بنگال میں داخل ہونے کے تو کئی راستے ہیں لیکن یہاں سے نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔ اس لئے اگر بودلیئر یہاں آ کر ہندوستان کی دیو مالائی فضاء بنگال کے سانولے حسن اور مندروں کی مخصوص خوشبو سے متاثر ہوا تو یہ کوئی غیر اغلب بات نہیں۔ چنانچہ بنگال سے واپسی کے بعد اس کی نظموں میں سانولی محبوبہ کے بار بار ذکر کی ایک اہم وجہ یہی ہے۔ بودلیئر تو خیر سات سمندر پار سے ہندوستان میں آیا۔ اور اس نے یہ اثرات ایک خاص حد تک قبول کئے لیکن

میراجی کی تو یہ جنم بھومی تھی وہ کس طرح ان اثرات سے محفوظ رہ سکتا تھا۔ وہ بودلیئر سے کہیں زیادہ اس فضا سے قریب تھا۔ چنانچہ اس کی نظموں میں جنسی موضوعات کا وجود براہ راست ہندوستان کی دیومالا اور وشنومت کے بعض میلانات سے متعلق ہے۔ بودلیئر کے طریق کار اور جنسی رجحانات سے اس کا کوئی تعلق قائم کرنا قطعاً بعید از قیاس ہے۔

میراجی کی نظموں کے مطالعے کے سلسلے میں ویشنو بھگتی تحریک کے دو پہلو زیادہ اہم ہیں کہ یہی دو پہلو میراجی کو مرغوب تھے۔ ان میں سے ایک تو کرشن اور رادھا کی محبت سے متعلق ہے۔ کرشن ایک چرواہا تھا اور رادھا ایک بیاہتا شہزادی تھی۔ اور ان کی محبت، ملن اور سنجوگ سے کہیں زیادہ فراق اور دوری اور مفارقت کی محبت تھی۔ پھر جہاں ملن کے سمے آتے تھے وہاں کہانی کا وہ پہلو زیادہ نمایاں ہوتا تھا جسے ،، مدھر،، کا نام دیا گیا ہے اور جو دراصل مرد اور عورت کی جنسی محبت کے والہانہ پن اور شدت کو اجاگر کرتا ہے۔ "مدھر،، میں جنسی ملاپ کی پوری عکاسی موجود ہے دوسرا پہلو کالی اور شو سے متعلق ہے اور اس کی جنسی علامتوں کے بارے میں کچھ زیادہ کہنے کی گنجائش نہیں۔ کالی اور شولنگ کی پوجا اس رجحان کی خوب غمازی کرتی ہے۔ دراصل ویشنو بھگتی تحریک میں جنسی پہلو کو نمایاں کرنے کی اس روش کی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ ہندوستان ایک زرخیز خطہ تھا۔ اور یہاں وہی علامتیں رائج ہو سکتی تھیں جو زرخیزی اور پیدائش سے متعلق تھیں۔ خود کرشن اور رادھا کے سلسلے میں دیکھیے کہ کرشن کا رنگ نیلا ہے اور یہ نیلا رنگ آسمان کا ہے۔ دوسری طرف رادھا میں مور کا رقص، کونپل کی لچک اور ہرنی کی لپک ہے اور یہ تمام باتیں زمین کے متعلق ہیں پھر خود رادھا کا رنگ بھی تو زمین کا رنگ ہے۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ کرشن اور رادھا کا ملاپ دراصل آسمان اور زمین کا ملاپ ہے۔ آسمان سے سورج کی روشنی بھی آتی ہے۔ اور برکھا کی رحمت بھی اور ان دونوں چیزوں پر ہندوستان کی زراعت کا ہمیشہ سے انحصار رہا ہے۔ چنانچہ کرشن اور رادھا یا آسمان اور زمین کے اس ملاپ میں زرخیزی کا پہلو ہی سب سے نمایاں پہلو ہے۔ بہر حال یہ بات قابل قبول ہے کہ وشنومت کے ان تصورات میں جنسی پہلو بڑی شدت کے ساتھ اجاگر ہوا ہے اور میراجی کی نظموں میں جنسی پہلو کو نمایاں کرنے کی دھن دراصل ویشنو بھگتی تحریک کے ان اثرات کا نتیجہ ہے۔

عورت اور مرد کی محبت میں جنسی پہلو کی نمو اور جنسی تعلق کی خاص روش میراجی کی نظموں میں عام ہے مثلاً میراجی کی نظم ،،حرامی،، دیکھیے جس میں شاعر نے ناجائز جنسی تعلقات کے ثمرات کو زندگی کا حاصل قرار دیا ہے۔ چنانچہ یہاں بھی ویشنومت کا وہ بنیادی تصور جس کے تحت زرخیزی اور افزائش کو باقی سب باتوں پر فوقیت حاصل ہے ابھر کر نمایاں ہو گیا ہے اور میراجی نے ناجائز محبت کے ضمن عام سماجی ردعمل کو قطعاً نظر انداز کر دیا ہے۔

قدرت کے پرانے بھیدوں میں
جو بھید چھپائے چھپ نہ سکے
اس بھید کی تو رکھوالی ہے
اپنے جیون کے سہارے کو
اس جگ میں اپنا کر نہ سکی
یہ کم ہے کوئی دن آئے گا
وہ نقش بنانے والی ہے
"حرامی"

اس نظم میں گود بھری کے تصور کا کھیتی کے ہرا ہونے کے تصور سے میراجی نے جو تعلق قائم کیا ہے دراصل زمین اور اس کی زرخیزی کے بنیادی تصور سے ہم آہنگ ہے اور اس نکتے کو ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے۔

ناجائز محبت کی بازگشت میراجی کی لاتعداد نظموں میں سنائی دیتی ہے اس کی نظموں کی عورت یا تو طوائف ہے یا "دوسری عورت" ہے اور یہ تعلق بیاہتا محبت کی بجائے ناجائز معاشقے کا پرتو ہے۔ طوائف کے ہاں جانے کا تصور میراجی کی اس نظم میں بہت نمایاں ہے جو اخلاق کے نام ہے اور جس میں میراجی نے اس رنگیلے رسیا کا ذکر کیا ہے جو ہر شام بن سنور کر نکلتا ہے اور ایک "نئے کوٹھے" پر جا پہنچتا ہے۔ "دوسری عورت" میں بھی کچھ ایسی ہی کیفیت ابھری ہے اس نظم کا ہیرو بھی ایک مسافر ہے جو پل بھر کے لئے

پیڑ (عورت) کی گھنی چھاؤں
میں رکتا ہے اور پھر چل دیتا ہے
میں تھکا ماندہ مسافر ہوں چلا جاؤں گا
اک گھڑی راہ میں تم مجھ کو بسر کرنے دو

لمحہ بھر کا کیف ایک پل کا سکھ اور اس کے بعد مفارقت دوری اور دکھ کی گھنگھور گھٹا یہ ہے میراجی کی محبت کا سب سے نمایاں پہلو اور یہ پہلو اس کی تقریباً ہر اس نظم میں ابھرا ہے جو محبت سے متعلق ہے۔ مثلاً چل چلاؤ میں دیکھئے۔

طوفان کو چنچل دیکھ ڈری، آکاش کی گنگا دودھ بھری
اور چاند چھپا تارے سوئے، طوفان مٹا ہر بات گئی

میراجی کی ان نظموں میں سب سے اہم بات یہ نہیں کہ شاعر پل بھر کے اس کیف زا لمحے سے

مسرت کا رس نچوڑتا ہے بلکہ یہ ہے کہ وہ اس دوری اور مفارقت میں کھو جاتا ہے جو اس لمحے کے فوراً بعد نازل ہوتی ہے اور دراصل ملن اور نجوگ سے کہیں زیادہ دیر پا اور لذت بخش ہے خود میراجی ایک جگہ لکھتا ہے۔

ہاں جیت میں نشہ کوئی نہیں نشہ ہے جیت سے دوری میں
جو راہ رسیلی چلتا ہوں اس راہ پہ چلتا جانے دے

چنانچہ میراجی کی نظموں میں ایک تو اذیت پسندی کا یہ رجحان بڑا واضح ہے اور ضمناً یہ بات بھی بھولنی نہیں چاہیے کہ خود بھگتی تحریک کا اہم ترین پہلو اذیت کوشی ہے دوسرے اس محبت میں دوری اور مفارقت کا پہلو بہت نمایاں ہے۔ خود رادھا اور کرشن کی محبت میں لمحہ بھر کے ملاپ کے بعد ایک طویل مفارقت کا وقفہ آتا ہے جو آنے والے ملن کے لمحات کی شدت کو دوچند کر دیتا ہے یوں بھی جیسا کہ اوپر ذکر ہوا رادھا اور کرشن کا ملاپ زمین اور آسمان کا ملاپ ہے۔ اور زمین اور آسمان افق کے قریب لمحہ بھر کے لئے ملتے تو ہیں لیکن ان کی دائمی مفارقت ہی دراصل بنیادی چیز ہے۔ میراجی کی نظموں میں دوری اور مفارقت کی اس کیفیت کے چند نمونے دیکھیے

ایک تو اور ایک میں دور ہی دور ہیں
آج تک دور ہی دور ہر بات ہوتی رہی
دور ہی دور جیون گذر جائے گا اور کچھ بھی نہیں
"دور کنارا،،

میراجی کی نظموں میں دھرتی پوجا کا دوسرا پہلو خالص ہندوستانی فضا کا عکاس ہے۔ جس نے اس کے باسیوں کے مزاج، طور اطوار اور فلسفہ حیات پر نمایاں اثرات مرتسم کیے ہیں۔ یہ فضا دراصل جنگل کی فضا ہے اور جنگل وحدت کے بجائے کثرت کی علامت ہے۔۔۔۔۔ جنگل میں ندیاں ہیں نالے ہیں جھاڑیاں درخت ان کی ٹہنیاں اور پتے ہیں اور جیسے جیسے کوئی مسافر جنگل کے اندر بڑھتا جاتا ہے ماحول پر اندھیرا چھانے لگتا ہے۔ جنگل کی اسی کثرت اور تاریکی اور اجالے کی آویزش نے ہندومت پر اس طور اثرات مرتسم کیے ہیں کہ وہاں نہ صرف "مکتی،، کا تصور تاریکی سے نکل کر روشنی تک پہنچنے کی صورت کے مماثل ہے۔ نہ صرف وہاں اس مکتی کے لئے آرزوؤں کے جنگل کو تیاگنے پر زور دیا گیا ہے، بلکہ وہاں ایک ذات کے بجائے لاتعداد دیوتاؤں، دیویوں، اوتاروں اور رشیوں کی پوجا کا تصور ابھرا ہے۔ برعکس اس کے عرب کے ریگستان میں جہاں زمین چٹیل اور آسمان لامحدود ہے خدا کی وحدانیت کا پاکیزہ تصور وجود میں آیا ہے۔ دوسرے جنگل کی یہی کثرت مندر کی دیواروں پر نقش و نگار کی صورت میں نمایاں ہے جب کہ صحرا کی عبادت گاہوں میں نسبتاً سادگی اور کھلی کھلی کیفیت ہے مندر ایک لحاظ سے جنگل کی علامت ہے اور جیسے جیسے

اس کے اندر جائیں تاریکی بڑھتی چلی جاتی ہے۔ تا آنکہ اس کے آخری حجلے میں وہ بت نظر آتا ہے جس کی پوجا ہوتی ہے ہندو فلسفہ میں یہی صورت اس طور ابھری ہے کہ جسم اور روح کے ہزار غلافوں کے اندر ''آتما،، ہے جس تک پہنچنا ،،پرش،، کا سب سے بڑا کام ہے اور جہاں پہنچ کر اسے ،،روشنی،، حاصل ہو جاتی ہے۔ شعر ملاحظہ ہو؟

کچھ چاند کی پریاں مندر میں کل رات بلائی جائیں گی
ساری دیواریں پھولوں اور کلیوں سے سجائی جائیں گی

قدیم ہندوستان کی عام فضا، بالخصوص جنگل کی طرف میراجی کا جھکاؤ بعض اور علامتوں سے بھی واضح ہوتا ہے۔ مثلاً میراجی کے ہاں پنچھی اور پیرہن کے الفاظ ابھرے ہیں جو براہ راست جنگل کی فضا سے متعلق ہیں۔ پنچھی کا وجود نہ صرف اس بات پر دلالت کرتا ہے کہ میراجی نے جنگل کی زندگی سے گہرے اثرات قبول کیے ہیں، بلکہ پنچھی کی آوارہ خرامی، اڑان اور ایک منزل سے دوسری منزل تک بڑھتے چلے جانے کی روش اس درویشی اور آوارگی کے رجحان سے بھی مماثل ہے جو ہندوستان میں سادھوؤں درویشوں اور فقیروں کی مستقل آوارگی کی صورت میں ہمیشہ سے موجود رہا ہے۔ خود میراجی کی زندگی بھی اس آوارگی کی دلیل ہے اور بقول شاعر خود اس کا ذہنی اور مادی سفر بھی ہمیشہ شمال سے جنوب کی طرف رہا ہے۔ میراجی کی شاعری میں یہی رجحان پنچھی کی علامت بن کر نمودار ہوا ہے۔ اسی طرح ''پیرہن،، کا لفظ بھی میراجی کے ہاں بار بار استعمال ہوا ہے اور خود میراجی نے انسانی پیرہن کو ان درختوں کے پیرہن کی صورت قرار دیا ہے جو پتوں کو گرا دیتے ہیں اور زرد پتوں کے گرنے اور درختوں کے ننگا ہو جانے کی صورت نے میراجی کی نظموں پر گہرے اثرات مرتسم کیے ہیں۔ اور اس کے ہاں بار بار پھسلتے ملبوس کے تصور کو ابھارا ہے۔ میراجی کی نظموں میں ایک اور علامت بھی ابھری ہے۔۔۔۔۔ یہ علامت بھی دراصل جنگل اور برسات سے متعلق ہے اور اس کے شواہد بھی برسات کے قطروں اور اوس کی بوندوں کی صورت ہی سے متعلق ہیں۔ یہ چند مثالیں ان رجحانات کو ظاہر کرتی ہیں۔

سب سے پہلے کچھ پیرہن یا ملبوس کے بارے میں:۔
پہلے پھیلی ہوئی دھرتی پہ کوئی چیز نہ تھی
صرف دو پیڑ کھڑے تھے چپ چاپ
شرم سے بڑھتے ہوئے گو ہر تاباں کو چھپاتے ہوئے سہلاتے ہوئے
وقت بہتا گیا جنت کا تصور بھی لڑھکتے ہوئے پتھر کی طرح
''برقع،،

میراجی کی کتاب ''مشرق و مغرب کے نغمے،، میں یوں تو مشرق اور مغرب کے بہت سے عظیم

شعراء کے نہایت نفیس مطالعے موجود ہیں تاہم قدیم ہندوستان کے شاعر اور کرشن رادھا کے پجاری شعراء۔۔۔۔۔۔ چنڈی داس اور ودیا پتی کے گیتوں کا تذکرہ کرتے وقت میراجی کے دل کی دھڑکن بڑی واضح ہوگئی ہے اور اس نے یہ مضامین اس قدر ڈوب کر لکھے ہیں کہ دوسرے مضامین سے بالکل علیحدہ نظر آتے ہیں۔ ذہنی پس منظر کی آخری صورت وہ بہت سی تلمیحات اور اشارے ہیں جو قدیم ہندوستانی اساطیر اور دیو مالا، بدھ مت اور خاص طور پر ویشنومت کے بارے میں ہیں اور جنہیں میراجی نے اپنی نظموں میں بڑی فراخدلی سے استعمال کیا ہے۔ ان نظموں میں نہ صرف مندر، پجاری، راجہ رانی، پروہت، آرتی، جمناتٹ، گیانی، سنگھ، دیوداس اور رقص اور راگ کی خاص صورتوں کی طرف واضح اشارے ہیں جو اس بات پر دال ہیں کہ میراجی کے ذہنی پس منظر میں ایک خاص دیو مالائی فضاء کے نقوش بڑے نمایاں ہیں بلکہ کرشن اور رادھا، برندابن اور اجنتا اور پانڈو نگ، یشودھا، کپل وستو اور دریودھن وغیرہ کے ذکر سے بھی میراجی کے اس ذہنی پس منظر کے نقوش واضح ہو جاتے ہیں یہ چند مثالیں دیکھئے:۔

اور بادل کے گھونگٹ کے اوٹ سے ہی تکتے تکتے چنچل چندا کا روپ بڑھا
یہ چندا کرشن۔۔۔۔۔۔ ستارے ہیں جھرمٹ برندا کی سکھیوں کا
اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے۔
"سنجوگ"

اس کو ہاتھ لگایا ہوگا ہاتھ لگانے والے نے
پھول ہے رادھا بھونرا بھونرے نے ہاں کالے نے
جمناتٹ پر ناؤ چلائی ناؤ چلانے والے نے
دھوکا کھایا دھوکا کھایا دھوکا کھانے والے نے۔
"ترقی پسند ادیب"

"میراجی کی نظموں اور گیتوں کی ایک مخصوص فضا ہندو دیو مالا اور فلسفے سے میراجی کی جذباتی ہم آہنگی نیز کرشن رادھا کے پجاری شاعروں سے اس کا تعلق خاطر۔۔۔۔ یہ سب باتیں اس بات پر دلالت کرتی ہیں کہ میراجی نے دھرتی پوجا کی ایک اہم مثال قائم کی ہے اور لطف کی بات یہ ہے کہ اس خاص میدان میں (جہاں تک اردو نظم کا تعلق ہے) میراجی کی حیثیت منفرد اور یکتا ہے۔ اردو نظم گو شعراء میں سے شاید ہی کسی نے اپنے موضوع سے اس قسم کی جذباتی وابستگی، شغف، اور زمین سے ایسے گہرے لگاؤ کا ثبوت بہم پہنچایا ہو جیسا کہ میراجی کے ہاں نظر آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں میراجی کی شاعری نے اس کی اپنی جنم بھومی سے خون حاصل کیا ہے۔ اور اسی لئے اس میں زمین کی خوشبو، حرارت اور رنگ بہت نمایاں ہیں۔ میراجی کی عظمت ایک بہت بڑی حد تک اس کے اسی رجحان کے باعث ہے۔ پھر دیکھنے کی بات یہ

بھی ہے کہ میراجی کے بعد آنے والے بہت سے نظم گو شعراء نے میراجی سے بڑے واضح اثرات قبول کیے ہیں اور اس کی علامتوں، اشاروں، سوچنے کے خاص انداز اور بیان کے مخصوص پیرائے کو پیش نظر رکھا ہے۔ چنانچہ اردو کا وہ طالب علم جس نے میراجی کی نظموں کا مطالعہ کیا ہے بڑی آسانی سے جدید نظم گو شعراء کے ہاں میراجی کے اثرات کی نشاندہی کر سکتا ہے۔ لیکن خود میراجی کے سامنے اردو نظم کے میدان میں ایسی کوئی مثال نہیں تھی۔ جس کو سامنے رکھ کر وہ نظم کے اس خاص انداز کو رواج دینے کی کوشش کرتا۔ چنانچہ یہ بات بڑے وثوق کے ساتھ کہی جا سکتی ہے کہ اردو نظم میں میراجی کا یہ رجحان ایک بالکل نیا رجحان تھا اور میراجی جب اس خاص رجحان کے تحت اردو نظم کو ایک نئے مزاج، ایک نئے ذائقے سے آشنا کر رہا تھا تو دراصل ایک ایسا نیا بند باندھ رہا تھا جس کو نظم کے دھارے کا رخ ہی موڑ دینا تھا۔'' ۵

حوالہ جات:

۱ جامع اردو انسائیکلوپیڈیا، حصہ اول ادبیات، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، صفحہ 533)

۲ اشرف رفیع، پروفیسر، امتدادی میٹریل، ایڈیٹر، فاصلاتی تعلیم، دوسرا پرچہ مثنوی، مرثیہ اور نظم، اکائی 14 صفحہ نمبر 265،

۳ شعر و سخن، برقی مجلہ (ایڈیٹر سردار علی، کناڈا) میں شائع حیدر قریشی (جرمنی) کا مضمون بعنوان میراجی شخصیت اور فن رشید امجد، ڈاکٹر، مقالہ، پی ایچ ڈی

۴ یحییٰ صبا، ڈاکٹر، کا تنقیدی مقالہ ''میراجی دید و ور نقادوں کی نظر میں''
(http://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=34494)

۵ وزیر آغا، ڈاکٹر، ''جدید نظم کی کروٹیں''، سنگت پبلشرز، 25 سی لوئر مال، لاہور، ص 54 سے 59، 61 سے 68، 70 سے 71، 73 سے

☆☆☆

باب دھم:

میراجی کی شاعری کا تاثر

میراجی کے کارنامے اور حلقہ اربابِ ذوق کے حوالے سے پروفیسر انور سدید تحریر کرتے ہیں کہ حلقہ اربابِ ذوق اور ترقی پسند تحریک کو بالعموم ایک دوسرے کی ضد قرار دیا جاتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ داخلیت اور خارجیت، مادیت، اور روحانیت مستقیم ابلاغ اور غیر مستقیم ابلاغ کی بنا پر ان دونوں تحریکوں میں واضح حدود اختلاف موجود ہیں۔ تاہم یہ دونوں تحریکیں قریباً ایک ہی زمانے میں ایک جیسے سماجی اور معاشی حالات میں پیدا ہوئیں، پروان چڑھیں اور معنوی طور پر رومانیت کے بطن سے ہی پھوٹی تھیں۔ حقیقت نگاری سے امتزاج کی بنا پر ترقی پسند تحریک نے افقی جہت اختیار کی اور اجتماعی عمل کو مادی سطح پر بروئے کار لانے کی کوشش کی۔ حلقہ اربابِ ذوق نے عمودی جہت اختیار کی اور اس نے اجتماع میں گم ہو جانے کے بجائے ابن آدم کو اپنی شخصیت کے عرفان کی طرف متوجہ کیا۔ ایک تحریک کا عمل بلا واسطہ خارجی اور ہنگامی تھا اور دوسری کا عمل بالواسطہ، داخلی اور آہستہ رو، چنانچہ ان دونوں تحریکوں نے نہ صرف اپنے عہد کے ادب کو متاثر کیا بلکہ دو الگ الگ اسلوبِ حیات بھی پیدا کیے۔ ترقی پسند تحریک نے مادی وسائل پر فتح حاصل کرنے کی سعی کی جبکہ حلقہ اربابِ ذوق نے مادیت سے گریز اختیار کر کے روحانیت اور داخلیت کو فروغ دیا۔

میراجی اس تحریک کے روحِ رواں تھے اور ادباء اور شعراء کا یہ فرض سمجھتے تھے کہ اس کے اندرون اور اس کی ذات کے تجربات خارجی عوامل کی روشنی میں پیش کیے جائیں تاکہ سماجی مسائل کو پیش کرنے میں خود ادیب کا اپنا وجود ختم ہو جائے۔ چونکہ میراجی نے اپنی عمر کا زیادہ تر حصہ تو غیر منقسم ہندوستان میں گزارا ہے اور وہ حلقہ اربابِ یا مجلس داستاں گویاں کے اہم ستون ہیں۔ اس لیے ہندو پاک دونوں میں یکساں طور پر مقبول رہے ہے۔ برصغیر ہندو پاک میں منٹو، فیض اور رویندر ٹیگور کے بعد میراجی کو ہی عالمی شاعر ہونے کا مقام اور مرتبہ حاصل ہے۔ ان کی تمام زندگی جدوجہد میں گزری اور وہ ہمیشہ سماجی کے لیے صدا بلند کرتے رہے۔ جب جب آپ میراجی کو پڑھیں ہر بار ان کو ایک نئے زاویے سے دیکھنے اور سمجھنے کا موقع ملے گا۔ اور ان کی شاعری کی متعدد پرتیں کھلتی ہوئی نظر آئیں گی اور ذہنی ماحول کے مطابق ان کے کلام کے رنگ و معنی ہر بار بدلتے نظر آتے ہیں۔ آج پورے عالم میں میراجی کا صد سالہ جشن منایا جا رہا ہے۔ میراجی پوری اردو دنیا کے درمیان ایک پل کے مانند کھڑے ہیں۔ میراجی جیسے شاعر کسی ایک ملک کے لیے نہیں

بلکہ پوری دنیا کے لیے ہوتے ہیں۔ میراجی کے کلام کو مختلف زبانوں میں بھی شائع کیا جانا چاہئے تاکہ زیادہ سے زیادہ لوگوں کو پڑھنے کا موقع مل سکے۔ میراجی کے کلام کی روشنی میں ہماری خواہش ہے کہ دونوں ملکوں کی بدمزگیاں ہی نہیں پوری دنیا کے لوگ پیار ومحبت کی ڈور سے خود کو جوڑ لیں۔ اردو ہندوستان میں ہی پیدا ہوئی اور یہ زبان عالمی ملکوں کے درمیان رابطہ کی زبان ہے۔

میراجی ہمہ جہت شخصیت کے مالک، ایک بہترین مقرر، مصنف، صحافی، سماجی مصلح اور ان سب سے بڑھ کر وہ ایک عظیم انسان تھے۔ المیہ یہ ہے کہ موصوف کے تعلق سے ان کے عہد سے ہی کچھ لوگوں کے اندر کچھ غلط فہمیاں رہی ہیں ضرورت ہے کہ لوگ ان سے خود کو پاک کرلیں آج سے سو سال پہلے جب میراجی نے اپنی آنکھیں کھولیں تو اس وقت ہندو پاک پر حکومت برطانیہ کا تسلط تھا ہندوستان آزادی کی لڑائی میں سرگرداں تھا۔ اس دوران برصغیر کے جملہ طبقات اور سرکاری غیر سرکاری تحکمات میں نمایاں تبدیلی رونما ہوئی۔

ایسے میں اردو ادب بھی حالات کے پیش نظر تغیر وتبدیلی کے نشیب وفراز سے دوچار رہا ہے۔ ایسے وقت میں ایک واحد تحریک نے اردو ادب کو فروغ اور استحکام بخشا جس کا ذکر اوپر آچکا ہے اور جس تحریک کا روح رواں میراجی تھا۔ عالمی سطح پر میراجی نے جو عظیم ادبی کارنامہ انجام دیا ہے۔ ہمیں اس کی قدر کرنا چاہئے۔ اور ان کے اس مشن کو فروغ دینا چاہئے۔ بین الاقوامی سطح پر اس سلسلہ میں بالخصوص مسلم اور بالعموم انسانی قیادت کو آگے آنا چاہئے۔ میراجی کی تخلیقات کی روشنی میں انسانوں پر ہورہے ظلم وناانصافی کے خلاف اپنی آواز بلند کرنی چاہئے اور لڑائی لڑنی چاہئے۔

دیگر عالمی برادری کے مقابلے میں ہم کافی پیچھے ہیں۔ ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم اپنی اس پسماندگی کی ذمہ داری دوسروں کے سر ڈال دیتے ہیں جبکہ ہمیں خود محاسبہ کرنا چاہئے۔ آج جب عالمی برادری ہماری مدد کے لیے سامنے آتی ہے تو ہماری ملت کے افراد ہی مخالفت کرنے لگتے ہیں۔ یہ اچھا نہیں ہے میراجی کی یہ صدی ہمیں نہایت احترام سے منانا چاہئے اور تمام اختلافات کو بالائے طاق رکھتے ہوئے ہمیں اتحاد اور یکجہتی کا مظاہرہ کرنا چاہئے۔ اس ضمن میں میراجی کے مشن کو آگے بڑھانے میں حیدر قریشی صاحب کے مرتب کردہ جدید ادب میراجی نمبر کلیدی رول ادا کرے گا۔

میراجی کے حوالے سے پروفیسر انور سدید اپنی معرکۃ الآرا کتاب اردو ادب کی تحریکیں ابتدا تا 1975ء مطبع کتابی دنیا دہلی کے صفحہ نمبر 541 تا 545 یوں رقم طراز ہیں۔

حلقہ ارباب ذوق کو میراجی کی ذات میں وہ شخصیت میسر آگئی جو بکھرے ہوئے اجزا کو مجتمع کرنے اور انہیں ایک مخصوص جہت میں گامزن کرنے کا سلیقہ رکھتی تھی۔ میراجی ذہنی اعتبار سے مغرب کے جدید علوم کی طرف راغب تھے لیکن ان کی فکری جڑیں قدیم ہندوستان میں پیوست تھیں۔ مشرق اور مغرب کے

اس دلچسپ امتزاج نے ان کی شخصیت کے گرد ایک پراسرار جال سا بن دیا تھا۔ چنانچہ ان کے قریب آنے والا ان کے سحر مطالعہ میں گرفتار ہو جاتا اور پھر ساری عمر اس سے نکلنے کی راہ نہ پاتا۔ دور سے دیکھنے والے ان کی ظاہری ہیئت کذائی، بے ترتیبی اور آزادہ روی پر حیرت زدہ ہوتے اور پھر ہمیشہ حیرت زدہ رہتے۔ میراجی کی عظمت کا ایک باعث یہ بھی تھا کہ وہ حلقے کے ارکان میں عمر کے لحاظ سے سب سے بڑے تھے۔ ان کا ادبی ذوق پختہ اور مطالعہ وسیع تھا اور حلقے میں آنے سے پہلے وہ والٹ وٹمن، بودلیئر، میلارمے، لارنس، چنڈی داس، وِدیاپتی اور امارو وغیرہ کے مطالعے کے بعد ادبی دنیا میں ان شعراء پر تنقیدی مضامین کا سلسلہ شروع کر چکے تھے۔ ان مضامین میں میراجی کا ادبی رشتہ مولانا صلاح الدین احمد سے استوار ہوتا ہے۔

بیسویں صدی کے ربع چہارم میں "ادبی دنیا" تجدد کا ایک ایسا آفتاب تھا جس نے مشرقی اور مغربی ادب کی روشن کرنوں کو حلقے کی تحریک سے بہت پہلے اکناف ہند میں پھیلانا شروع کر دیا تھا۔ ادبی دنیا میں منصور احمد، حامد علی خاں، جلیل قدوائی، خلیل بی اے۔ سراج الدین احمد نظامی وغیرہ نے مغربی ادب کے تراجم کا عمدہ سلسلہ شروع کر رکھا تھا۔ ان کے ساتھ اختر شیرانی، حفیظ ہوشیار پوری اور شاد عارفی وغیرہ کی نظمیں اور غزلیں بھی شائع ہوتی تھیں۔ چنانچہ ادبی دنیا ایک ایسا سنگم تھا جہاں قدیم اور جدید ادب کے دونوں دھارے باہم مل جاتے تھے۔ ادبی دنیا چونکہ کسی نظریاتی جکڑ بندی کو قبول نہیں کرتا تھا۔ اس لیے اس نے خالص ادب کی اشاعت کی، اور نئے ادبا کو متعارف کرانے میں خصوصی دلچسپی لی۔ چنانچہ یہ نتیجہ اخذ کرنا درست ہے کہ ادبی دنیا کی آزادروش نے ہی میراجی کو اس رسالے کی طرف متوجہ کیا اور پھر مدیر مولانا صلاح الدین احمد اور ادیب میراجی کے درمیان جو رشتہ قائم ہوا اس میں چونکہ خلوص اور ایثار قدر مشترک کے طور پر موجود تھے۔ اس لیے یہ رشتہ مضبوط سے مضبوط تر ہوتا چلا گیا۔ 1939 میں جب میراجی ادبی دنیا کے مدیر معاون مقرر ہوئے تو ہیئت، خیال اور موضوع کے وہ تمام تجربات جنہیں میراجی کے ذہن نے پیدا کیا تھا "ادبی دنیا" کے صفحات میں بکھر گئے۔ چنانچہ جب حلقہ ارباب ذوق کی ابتدا ہوئی تو میراجی ادبی تربیت کا دور نہ صرف ختم کر چکے تھے بلکہ وہ ادب میں شہرت اور ناموری بھی حاصل کر چکے تھے اور ادبی دنیا کے ساتھ وابستگی کی بنا پر انہیں اہمیت بھی حاصل تھی۔

میراجی کی شمولیت کے بعد حلقہ ارباب ذوق نے نہ صرف اجتہاد اور ترقی کی طرف قدم بڑھایا بلکہ اس نے ترقی پسند تحریک کی مقصدیت کے خلاف ردعمل بھی ظاہر کیا اور اس کی یکسانیت کے مقابلے میں تنوع پیدا کرنے کی بھی کوشش کی۔ چنانچہ حلقے نے اب ایک ایسی تحریک کی صورت اختیار کر لی جو ادب کی موجودہ حالت کو بدلنے اور فن کے داخلی حسن کو اجاگر کرنے کا تہیہ کر چکی تھی۔ حلقے کی زندگی کے گزشتہ چند عشروں پر ناقدانہ نظر ڈالی جائے تو خالص ادب کی یہ تحریک بے حد فعال اور توانا نظر آتی ہے۔ اس میں جز

رو مد، عمل اور رد عمل اور بحث و نظر کی گہما گہمی پیدا ہوئی یوں اس تحریک نے اولین سطح پر زندگی سے اثرات قبول کئے اور انہیں ادب کی بنت میں شامل کیا اور ثانوی سطح پر زندگی کو بالواسطہ طور پر متاثر کرنے کی کوشش کی۔ میرا جی کے حوالے سے جن چند دانشوروں کی تحریر میں منظر عام پر آئی ہیں ان میں کمار پاشی اہم نام ہے۔

اردو ادب کی عبقری شخصیت کمار پاشی نے "میرا جی شخصیت اور فن کے نام سے کتاب مرتب کی ہے۔ کتاب کے شروع میں ہی موصوف مضمون بعنوان "ہندوستان کی تہذیبی اقدار کا محافظ میرا جی" کے حوالے سے لکھتے ہیں۔"

لب جوئبارے میرا جی کی بدنام ترین نظم ہے۔ عام خیال ہے کہ میرا جی نے یہ نظم ماسٹربیشن پر لکھی ہے۔ صرف یہی ایک نظم نہیں بلکہ میرا جی کی پوری شاعری کو جنسی غلاظت کو ڈھیر قرار دے کر ترقی پسندوں نے اسے ادب سے باہر کرنے کی پوری پوری کوشش کی مگر میرا جی کی شاعری میں چونکہ زندگی کی رمق و چمک موجود تھی اس لیے وہ آج یعنی اپنی موت کے تقریباً تیس برس بعد پہلے سے زیادہ دلچسپی سے پڑھا جاتا ہے اور نئے شعرا کا محبوب ترین شاعر ہے۔

اس بیان سے یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کہ میرا جی سماجی مسائل پر توجہ نہیں دیتے بلکہ وہ بہتر ڈھنگ سے ادبی تقاضوں کا لحاظ کرتے ہوئے پیش کرتے ہیں اور قدیم روایات سے اپنے رشتے کو بھی استوار رکھتے ہیں۔

میرا جی کی نظمیں، کے دیباچے میں خود میرا جی نے لکھا ہے کہ "ماضی کے رنگ محل کی کنجی ہماری ذات کے بہت سے مسائل کو سلجھا سکتی ہے۔ اس سے انکار نہیں ہو سکتا ہے اس لیے اپنی شخصیت کی نشو و نما کی ایک جھلک دیکھنے کے لیے میں بھی ماضی کی طرف رجوع کرتا ہوں۔" میرا جی کے اس غیر مبہم بیان کی روشنی میں اگر ہم لب جوئبارے کا مطالعہ کریں تو مختلف نتائج سامنے آتے ہیں۔ دراصل یہ نظم منش اور پراکرتی کے ازلی رشتے کی ایک پرانی اور دردناک داستان ہے۔

مذکورہ بیان سے میرا جی مسائل کے حل کے لیے ماضی کی طرف پلٹنا اور اس سے سبق حاصل کرنا ضروری سمجھتے ہیں پھر اس کو شاعر کی ذات سے ہم آہنگ کر کے مسائل کی پرکھ اور اس کو حل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ میرا جی کی زندگی میں ذاتیات اور اس سے بڑھ کر جنسیات کی آمیزش کو ان کی زندگی سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے۔ ن۔ م۔ راشد کے اس مندرجہ ذیل بیان کی روشنی میں اس الزام تراشی کا ازالہ ہو جائے گا۔ ن۔م۔ راشد کی رائے میں میرا جی کا مقصد کبھی سفلی جذبات کو اکسانا نہ تھا بلکہ جہاں کہیں جنس کا ذکر کرتے ہیں۔ کبھی بلند بانگ طریقے سے نہیں کرتے۔ (جوش کی شاعری ملاحظہ فرمایئے) لذت انگیز صورت پارے بھی آنکھوں کے سامنے نہیں لاتے۔ (جیسے فیض کے ہاں ملتے ہیں)

اس لیے یہ الزام لگاتا کہ وہ بیمار ذہن کے مالک تھے جس پر جنسیت کا غلبہ تھا یا عمداً فحاشی کی تبلیغ کرتے تھے۔لوگوں کی آراء شرارت کے مترادف ہے"۔(بحوالہ میراجی شخصیت وفن از کمار پاشی،موڈرن پبلشنگ ہاؤس،نئی دہلی)

ن م راشد کے مطابق اگر میراجی کی نظموں کو فحاشی پر محمول کیا جائے تو جوش وفیض بھی اس الزام کے دائرے میں آجائیں گے جبکہ ایسا نہیں ہے یہ الزام محض ناسمجھی پر محمول ہے۔اس رائے نے میراجی کی تحریروں میں اور زور پیدا کردیا اور فکر وخیال میں مزید پختگی کا احساس ہوتا ہے۔خود میراجی اپنی نظموں کے حوالے سے لکھتے ہیں۔

"بہت سے لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ محض جنسی پہلو ہی میری توجہ کا واحد مرکز ہے۔لیکن یہ خیال صحیح نہیں ہے۔جنسی تعلق اور اس کے متعلقات کو میں قدرت کی سب سے بڑی نعمت اور زندگی کی سب سے بڑی راحت اور برکت سمجھتا ہوں اور جنسی کے گرد جو آلودگی تہذیب وتمدن نے جمع کررکھی ہے۔وہ مجھے ناگوار گزرتی ہے اس لیے ردعمل کے طور پر میں دنیا کی ہر بات کو جنس کے اس تصور کے آئینے میں دیکھتا ہوں جو فطرت کے عین مطابق ہے اور جو میرا آدرش ہے۔"وزیر آغا میراجی پر اپنے مضمون میں اظہار خیال کرتے ہیں۔

غیر ملکی حکومت کے استبداد کے خلاف جو ردعمل وجود میں آیا،اس کا ایک نمایاں پس منظر وطن دوستی کے میلان کی صورت میں ہمارے پیش نظر ہے۔گویا یہ ردعمل ملکی غلبے اور مغربی تہذیب کے نفوذ کے خلاف اہل وطن کی وہ سعی ہے جسے نفسیات کی اصطلاح میں تحفظ ذات کا نام دینا چاہئے۔چنانچہ اس کے تحت بہت سے نظم گوشعرا نے حب الوطنی کے جذبات کا اظہار کیا۔محروم،اقبال اور راشد کے ہاں بالخصوص یہ رجحان بہت قوی تھا۔تاہم یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ یہ رجحان دراصل غیر ملکی سیاسی اور تہذیبی دباؤ کے خلاف ردعمل کی ایک صورت تھی۔ارض وطن سے کسی مثبت شغف اور لگاؤ سے اس کو تحریک نہیں ملتی تھی اور ان شعرا کے ہاں اس رجحان کی جڑیں ہی مضبوط تھیں۔چنانچہ خود اقبال جو شروع شروع میں وطن دوستی کے ایک بہت بڑے علمبردار تھے،جب نظر ثانی تصادم میں مبتلا ہوئے تو وطن دوستی کی بجائے ملت پرستی کی طرف مائل ہو گئے اور ان کے ہاں ہمالہ،جنگل اور کٹیا کی بجائے صحراء کارواں اور خیمے (یعنی خالص اسلامی تہذیب کی) علامتیں ابھرتی چلی آئیں۔اسی مضمون میں آگے چل کر وزیر آغا نے لکھا ہے کہ اردو نظم میں میراجی وہ پہلا شاعر ہے جس نے محض رسمی طور پر ملکی رسوم عقائد اور مظاہر سے وابستگی کا اظہار نہیں کیا اور نہ مغربی تہذیب سے ردعمل کے طور پر اپنے وطن کے گن گائے ہیں بلکہ جس کی روح دھرتی کی روح سے ہم آہنگ اور جس کا سوچنے اور محسوس کرنے کا انداز قدیم ملی روایات،تاریخ اور اساطیر سے مملو ہے۔

وزیر آغا نے اپنے مضمون کے ذریعہ میراجی کی وطن دوستی اور اس کے تاریخی اور تہذیبی سروکار سے

جو لگاؤ رہا ہے اس کو اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔ اپنی سرزمین اور اس کی سوندھی مٹی سے میراجی کو جوانسیت تھی وہ تا عمر باقی رہی۔ اور انہوں نے دوسرے شعرا کی طرح غیر ملکی تہذیب کی مخالفت کے بجائے اپنی تہذیب اور ملی اقدار کی پاسداری کو ترجیح دی۔ اور دیگر شعرا کی طرح کبھی اس احساس کو ماند نہیں پڑنے دیا کہ ان کا جسم اور روح مشرقی تہذیب وتمدن سے پیدا ہوئے۔ ایک عظیم ادیب دانشور اخلاق احمد دہلوی نے ان کی زندگی سے متعلق جو محسوس کیا اس کو کچھ یوں قلمبند کیا ہے۔ مندرجہ ذیل اقتباسات میراجی کے حوالے سے ملاحظہ فرمائیں:۔

''جب میراجی اپنی دانست میں سمجھ لیتے کہ تخلیہ ہوگیا تو اپنے گلے کی ہندوانی مالائیں گریبان سے باہر نکالتے اور ان مالاؤں کے ایک ایک دانے پر میرا میرا پڑھتے اور بالکل اس آسن میں ہو بیٹھتے، جس طرح سادھو گیان دھیان میں بیٹھتے ہیں۔ کبھی کبھی میرا کے بھجن بھی گاتے تھے۔ ان کا مطالعہ مذہبیات، جنسیات، اور نفسیات پر بے پناہ تھا۔ ہندومائی تھولوجی سے انہیں خاص شغف تھا شاید اس لیے کہ ان کی محبوبہ ''کافر'' تھی۔ میراجی خود لاڈ میں کبھی کبھی میرا سین کو ''کافر'' کہا کرتے تھے۔''

میراجی کی شخصیت کا ایک نمایاں پہلو ان کا تصوف سے لگاؤ اور حد درجہ وابستگی کا تھا۔ اخلاق احمد دہلوی نے بڑے موثر انداز میں میراجی کی مذہبیات، جنسیات اور نفسیات کی آمیزش کے ذریعہ ان کی شخصیت کو ابھارنے کی کوشش ہے۔ میراجی اپنی ذاتی زندگی میں جن نفسیاتی مراحل سے گزرے ہیں اس کے اظہار کے لیے انہوں نے مذہبی تھولیوجی کا استعمال کیا ہے جو کہ ان کے ہم عصر شعرا کے یہاں خال خال نظر آتا ہے۔ بصیر نے اس نقطے کی طرف اشارے کرکے میراجی کی شاعری کے بڑے ہی اہم گوشے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ میراجی کو صرف جنس پرست کہہ کر گزرا نہیں جاسکتا بلکہ ان کی ذاتی زندگی کا مطالعہ بے حد ضروری ہے تاکہ ان کی شاعری کو سمجھا جاسکے۔ کیونکہ ذاتی زندگی کے وہ گوشے جنہوں نے میراجی کو میراجی بنایا نہایت ضروری ہیں۔ شاہد احمد دہلوی کی مندرجہ ذیل اقتباسات میراجی کی حوالے سے ملاحظہ فرمائیں۔

میراجی کو طرح طرح کے غم رہتے تھے۔ جب وہ ادبی دنیا میں نائب مدیر تھے تو انہیں تنخواہ تمیں روپے ملتی تھی اسی وہ شراب بھی پیتے اور اپنے چھوٹے موٹے خرچ بھی پورے کرتے۔ ماں باپ اور بھائیوں کے ساتھ رہتے تھے اس تنگ دستی سے افسردہ رہتے تھے۔ آدمی حساس تھے۔ بھائیوں کی تعلیم کے لیے بے قرار رہتے تھے مگر ان کے لیے کوئی وسیلہ نہ نکال سکتے تھے۔ اپنی ماں پر انہیں بڑا ترس آتا تھا۔ ان کی ماں ان کے باپ کی دوسری بیوی تھیں۔ عمروں میں تفاوت کچھ زیادہ ہی تھا۔ میراجی سمجھتے تھے کہ ماں کی جوانی بوڑھے باپ کے ساتھ اکارت گئی۔ باپ کو وہ ظالم اور ماں کو مظلوم سمجھتے تھے۔ مگر باپ کے ساتھ کوئی گستاخی انہوں نے کبھی نہیں کی۔ بلکہ باپ سے انہیں محبت ہی تھی۔ جبھی تو انہیں جب پونے میں اپنے

اندھے باپ کے مرنے کی اطلاع ملی تو انہوں نے مسجد میں جا کر منبر کے پاس پیشاب کیا اور کہا "تو نے میرے باپ کو مار دیا، اس لیے میں تیرے گھر میں پیشاب کرتا ہوں۔"

میراجی کے سلسلہ میں شاہد احمد دہلوی ایک جگہ لکھتے ہیں۔ میراجی کے عزیز دوست یوسف ظفر نے ایک عجیب واقعہ سنایا۔ وہ اس سال حج کو گئے تھے، فرماتے تھے کہ میں مدینہ منورہ میں حضور کی جالیوں سے کچھ فاصلہ پر بیٹھا مراقبے میں غرق تھا اور جو جو مجھے یاد آتا رہا میں اس کے لیے دعا کرتا رہا، یہاں تک کہ کوئی نام باقی نہ رہا۔ مجھ پر عجیب سرور کا عالم طاری تھا۔ قلب گداز ہو گیا تھا اور آنکھوں سے آنسو کی لڑیاں بندھی ہوئی تھیں کہ یکا یک میراجی میرے سامنے آ کھڑے ہوئے اور بولے "مجھے بھول گئے، میرے لیے تم نے دعا نہیں کی۔" میں نے اسی وقت میراجی کے لیے بھی دعا کی۔ وہ سامنے کھڑے رہے۔ دعا ختم کر کے جو دیکھتا ہوں تو نہ میراجی ہیں نہ کوئی اور بس میں تھا اور میرے سامنے حضور کی جالیاں تھیں۔ میں بہت حیران ہوا کہ یہ ماجرا کیا ہے؟ اس قدر گندہ اور ناپاک شخص بھلا ایسی پاکیزہ اور مقدس جگہ کیسے آ گیا؟ دنوں میں اس واقعے پر غور کرتا رہا۔ پھر ایک دم سے ایک دن میراجی سے اپنی پہلی ملاقات یاد آ گئی۔ یہ اس رات کا واقعہ ہے کہ جب وہ بیئر کی اٹھارہ بوتلیں پی کر میرے گھر میں آدھی رات کو درآتا چلے آئے تھے۔ میں نے ان سے ان کا نام پوچھا تھا تو انہوں نے اپنا نام میراجی بتایا تھا کہ اور جب میں نے ان سے ان کا اصلی نام دریافت کیا تو انہوں نے اپنی تیوری پر بل ڈال کر کہا تھا۔ "میرا اصلی نام محمد ثناء اللہ ڈار ہے۔ اس نام میں "محمد" کا لفظ آتا ہے۔ کسی کو حق نہیں ہے کہ اپنے گندے منہ سے اس پاک لفظ کو ادا کرے۔" کڑی سے کڑی مل گئی تھی اور میری چپک دور ہو گئی تھی مجھے یقین ہے کہ محمد صلی اللہ علیہ وسلم کے اس والہانہ احترام کے صلے میں میراجی کی بخشش ہو گئی ہوگی اور حضور کی اس بے اندازہ محبت کے طفیل میراجی کے سارے گناہ معاف ہو گئے ہوں گے۔ (بحوالہ میراجی شخصیت وفن از کمار پاشی، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی)

شاہد احمد دہلوی میراجی کے سلسلہ میں جس جذباتی عقیدت واحترام کا اظہار کرتے ہیں ان کی اس بات سے میراجی کی عزت اور مقام ومرتبہ کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ حالانکہ جن خواب کا ذکر شاہد احمد دہلوی نے کیا اس سے اس مرئی اور حقیقی زندگی میراجی کے سلسلہ میں ان کی ذاتی عقیدت ہو سکتی ہے۔ لیکن اتنا تو طے ہے کہ یہ میری عزت ان کی نظر میں یوں ہی نہیں پیدا ہوئی ہے۔ ان کی تحریریں خیالات اور اردو شعر وادب میں جو تجربے ہوئے ان کے حوالے سے میراجی کی شخصیت اس بات کی متقاضی ہے جو مقام ومرتبہ شاہد احمد دہلوی نے انہیں دیا۔ ایک عظیم تنقید نگار سعادت حسن منٹو کے مطابق:۔

میراجی کی لکھائی بہت صاف اور واضح تھی۔ موٹے خط کے نب سے نکلے ہوئے بڑے بڑے صحیح نشست کے حروف، بگون کی سی آسانی بنے ہوئے۔ ہر جوڑ نمایاں میں اس سے بہت متاثر ہوا تھا۔ لیکن عجیب بات

ہے کہ مجھے اس میں مولانا حامد علی خاں مدیر "ہمایوں" کی خطاطی کی جھلک نظر آئی۔ یہ ہلکی سی مگر کافی مرئی مماثلت ومشابہت اپنے اندر کیا گہرائی رکھتی ہے۔ اسکے متعلق میں اب بھی غور کرتا ہوں تو مجھے ایسا کوئی شوشہ یا نکتہ سجھائی نہیں دیتا جس پر میں کسی مفروضے کی بنیادیں کھڑی کرسکوں۔...... بحیثیت شاعر کے اس کی حیثیت رہی ہے جو گلے سڑے پتوں کی ہوتی ہے جسے کھاد کے طور پر استعمال کیا جاسکتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں اس کا کلام بڑی عمدہ کھاد ہے۔ جس کی افادیت ایک نہ ایک دن ضرور ظاہر ہوکے رہے گی۔ اس کی شاعری ایک گمراہ انسان کا کلام ہے جو انسانیت کی عمیق ترین پستیوں سے متعلق ہونے کے باوجود دوسرے انسانوں کے لیے اونچی فضاؤں میں مرغ بادنما کا کام دے سکتا ہے۔ اس کا کلام ایک "جگ سا پزل" ہے جسکے ٹکڑے بڑے اطمینان اور سکون سے جوڑ کر دیکھنے چاہئیں۔

میراجی کی شخصیت اور ان کی ذات کا جو پہلو تھا وہ بھی ان کی شاعری کی طرح انوکھا تھا منٹو لکھتے ہیں کہ۔ اقتباس ملاحظہ ہو۔

بحیثیت انسان کے وہ بڑا دلچسپ تھا۔ پرلے درجے کا مخلص جس کو اپنی اس قریب قریب نایاب صفت کا مطلقاً احساس نہیں تھا۔ میرا ذاتی خیال ہے کہ اشخاص جو اپنی خواہشات جسمانی کا فیصلہ اپنے ہاتھوں کو سونپ دیتے ہیں عام طور پر اسی قسم کے مخلص ہوتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ خود کو صریحاً دھوکا دیتے ہیں مگر اس فریب دہی میں جو خلوص ہوتا ہے۔ وہ ظاہر ہے۔

میراجی نے شاعری کی، بڑے خلوص کے ساتھ، شراب پی، بڑے خلوص کے ساتھ بھنگ پی، وہ بھی بڑے خلوص کے ساتھ، لوگوں سے دوستی کی، اور اسے نبھایا۔ اپنی زندگی کی ایک عظیم ترین خواہش کی خجل دینے کے بعد وہ کسی اور سے دھوکا فریب کرنے کا اہل ہی نہیں رہا تھا۔ اس اہلیت کے اخراج کے بعد وہ اس قدر بے ضرر ہوگیا تھا کہ بے مصرف سا معلوم ہوتا تھا ایک بھٹکا ہوا مسافر جو نگری نگری پھر رہا ہے۔ منزلیں قدم قدم پر اپنی آغوش اس کے لیے وا کرتی ہیں۔ مگر وہ ان کی طرف دیکھے بغیر آگے نکلتا جارہا ہے۔ کسی ایسی جگہ۔ جس کی کوئی سمت ہے نہ رقبہ...... ایک ایسی تکون کی جانب سے جس کے ارکان اپنی جگہ سے ہٹ کر تین دائروں کی شکل میں اس کے گرد گھوم رہے ہیں۔

میراجی صرف اپنے اسلوب تحریر میں ہی منفرد نہیں تھے بلکہ ان کی ذاتی زندگی کے انتشار کے برعکس ان کی خطاطی اسلوب تحریر کی طرح نہایت صاف اور واضح تھی۔ منظم حروف کی نشست و برخاست بہت متاثر کن تھی۔ اس بات کا اظہار سعادت حسن منٹو نے اپنے مضمون "تین گولے" میں کیا ہے۔ اور خط کو مولانا حامد علی خاں جو کہ جریدہ 'ہمایوں' کے مدیر تھے سے مشابہ قرار دیا ہے۔ لیکن وہیں اس مشابہت پر حیرت زدہ بھی ہیں اور وجہ تلاش کرتے ہیں لیکن نتیجہ سے مایوسی ہوتی ہے۔ میرے خیال میں اس کی کوئی ضرورت نہیں کہ وجہ تلاش کی جائے کہ دو بڑے فنکاروں کا خط یکساں کیوں ہے۔

منٹو میراجی کے مداحوں میں سے ہیں ان کے مطابق میراجی کی شاعری کو عریاں یا فرسودہ کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا بلکہ اس کی شاعری میں انسانی جذبات کی وہ پیچیدگیاں پنہاں ہیں جس سے آنے والی نسلیں مستفیض ہوں گی اور اپنی تخلیقات میں اسے برتیں گی۔ میراجی نے خود تو اپنی ذاتی زندگی میں فراز کے مقابلہ نشیب کا انتخاب کیا لیکن اپنے ہم عصروں اور بعد کی نسلوں کے لیے فراز اختیار کر کے اس کی سمت متعین کر گئے۔ انسان کی ذاتی زندگی کے اثرات کا اس کے کلام پر پڑنا لازمی امر ہے۔ میراجی کے ساتھ یہی ہوا۔ عشق میں ناکامی کے بعد انہوں نے دوبارہ اس راہ میں ٹھہرنے کے بجائے ہمیشہ آگے کی طرف دھیان رکھا اور ہم عصروں کے لیے منزلوں کے دروازے وا کرتے چلے گئے۔ جس کی وجہ سے میراجی کی زندگی اخلاص اور بردباری کا نمونہ بن گئی۔ منٹو نے میراجی کی اس صفت کو بہت منصفانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ احمد بشیر کے مندرجہ ذیل اقتباسات میراجی کے حوالے سے ملاحظہ فرمائیں۔

وہ پان بہت کھاتا تھا۔ دن میں اوسطاً چالیس پچاس اور یہ لت ایسی تھی کہ اس کے بغیر اس کا دن گزرنا مشکل تھا۔ اس کے ساتھ گھومنے والے دو چار مرتبہ پان کھاتے تھے تو اسے بھی کھلا دیتے تھے مگر اس سے میراجی کی طلب پوری نہیں ہوتی تھی چنانچہ اس نے ایک پان والے ساتھی کو یہ یقین دلایا کہ بمبئی کے بھواڑی پان بنانا نہیں جانتے۔ اس کا قدرتی نتیجہ یہ ہوا کہ پان کھانے والے ساتھی نے کوور لاج میں پاندان بنا لیا جس کے لیے چونا، کتھا اور چھالیاں میراجی خود لایا۔ اس کے بعد میراجی ہر روز صبح گھر سے نکلنے سے پہلے چالیس پانوں کی گڈی بنا کے بغل میں رکھ لیتا اور دن بھر چباتا رہتا۔ پان کے علاوہ میراجی دو وقت کھانا بھی کھاتا تھا اور چار ایک پیالے چائے بھی پیتا تھا۔ اس کے لیے میراجی کو کسی پلان کی ضرورت نہ تھی۔ وہ جس کے ساتھ گھومتا تھا۔ وہ اسے از خود کھانا کھلا دیتا تھا یوں سمجھیے کہ میراجی گھومتا ہی اسی کے ساتھ تھا جو اسے خود منت کر کے کھانا کھلا دے اور وہ منت نہ بھی کرتا دعوت نہ بھی دیتا تو بھی کھانے میں شمولیت کرنے کے فن میں میراجی کی عظمت کو تسلیم کرنا ہی پڑتا۔ کھانے پینے کی ضروریات پوری کرنے میں میراجی کا رویہ ایسے ہی نارمل قسم کے آدمی کا تھا جس کا مقصد دوسروں کی گرہ پر زندہ رہنا ہو۔ میراجی ایسے دوستوں کو بہت پسند کرتا تھا جو اسے روٹی کھلا دیتے تھے۔ مگر وہ کسی کا ممنون نہیں ہوتا تھا۔

میراجی کی ذاتی زندگی کے سلسلہ میں میراجی پر لکھنے والوں نے خوب روشنی ڈالی ہے۔ احمد بشیر نے اس پہلو کی طرف خوش اسلوبی سے اشارہ کیا ہے جو کہ عموماً سماج میں ادنا سمجھا جاتا ہے۔ خورد و نوش سے متعلق میراجی اکثر دوسروں پر محمول رہتے، کھانے اور پینے میں وہ ذرہ برابر بھی شرمندگی نہیں کرتے بلکہ ان کی دوستی ایسے اشخاص سے ہوتی بلکہ کہنا چاہیے کہ وہ ایسے اشخاص سے دوستی کرتے جو کہ ان کو کھلائے اور پلائے۔ پان کثرت سے کھاتے لیکن اس کا انتظام خود نہ کرتے بلکہ کسی کے ساتھ ہو لیتے اور دیرینہ خواہش ہوتی کہ وہ ان کے کھانے پینے کی ضروریات پورا کرتا رہے۔ اہم بات تو یہ ہے کہ میراجی اس سلسلہ میں

اپنے محسن کے ممنون نہ ہوتے یعنی اس خدمت کو وہ احبا کا فرض اور اپنا حق سمجھتے۔ اتنا کہنہ مشق اور حساس شاعر اگر ذاتی زندگی میں ایسی عادتوں کو اپنائے تو بجائے اس کی کمی کے اس کے آزادانہ مزاج اور طرز زندگی کا عکس سمجھنا چاہیئے۔

مندرجہ ذیل میں میراجی خود اپنا مضمون نامکمل سیلف پورٹریٹ کے عنوان میں لکھتے ہیں اقتباس ملاحظہ فرمائیں۔

لاہور میں مطالعہ، مشاہدہ اور تجربہ ... ... تینوں لحاظ سے زندگی میں وسعت پیدا ہوئی۔ مشاہدے اور تجربے پہلے شروع ہوئے اور مطالعہ بعد میں یہیں خطوط تعلیم کی کمی نے میرے ذہن کو اس رستے کی طرف مائل کیا، جسکا ذکر اس سوانحی جائزے کے شروع میں ہے۔ لیکن افسوس کہ یہ سفر محض ایک رومانی تجربہ بن کر ہی رہ گیا۔ البتہ اسنیاس گہرے تجربے کے لیے زمین ہموار کردی۔ جس نے زندگی میں نہ صرف ایک مقصد پیدا کر دیا۔ بلکہ انسانی علم کے لحاظ سے بھی میری معلومات میں اضافہ کیا۔ ظاہر ہے کہ یہ دوسرا تجربہ جنس مخالف سے تعلق رکھتا ہے۔ مغرب میں شاید شیکسپیر کی بات سچ ہو کہ" عورت تیرا نام کمزوری ہے۔ لیکن مشرق کے خصوصاً ہندوستانی نوجوانوں کی موجودہ حالت دیکھتے ہوئے تو یہی محسوس ہوتا ہے کہ" عورت تیرا نام صدمہ ہے۔" مادی لحاظ سے اس تجربہ کا تھا۔ اس سلسلہ میں بچپن ہی سے دور کی چیزوں (پربت، دھند) سے جو رغبت لاشعور میں جاگزیں ہو چکی تھی اس نے اپنا کرشمہ دکھایا اور پھر اپنی حماقتوں اور آورشی جبلت کی وجہ سے زندگی کا یہ پہلو یکسر تشنۂ تکمیل رہا، البتہ ذہنی نشوونما پر اس نے جو اثر چھوڑا، اسکی بہت سی علامتیں مجھے اپنی نظموں میں دکھائی دیتی ہیں۔ اس پہلو کے متعلق تفصیل سے فی الحال گریز چاہتا ہوں۔ اس لیے اور کوئی بات نہیں کہتا۔ مشاہدے کے لحاظ سے اگرچہ بہ حیثیت مجموعی زندگی کے ہر پہلو کی طرف میرے تجسس نے مجھے راغب کیا لیکن موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش (سیاسی، سماجی اور اقتصادی) نے جو انتشار نوجوانوں میں پیدا کر دیا ہے، یہ بالخصوص میرا مرکز نظر رہا اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشان حالی کو جنسی رنگ دے دیا۔

میراجی کو لاہور کے قیام کے دوران جو تجربے حاصل ہوئے جیسا کہ خود انہوں نے اپنے ایک مضمون میں "سیلف پورٹریٹ" میں لکھا ہے کہ جو مشاہدے، مطالعے اور تجربے حاصل ہوئے۔ وہ تعلیمی اعتبار سے تو اہم تھے ہی لیکن ذاتی زندگی میں اس کا بہت بڑا اثر پڑا۔ ان کے مطابق اس تجربے سے زندگی میں کئی خواہشوں کی تکمیل نہیں ہوئی لیکن شاعری میں اس کا اثر ہوا اور علامتوں کے ذریعہ شاعری میں ظاہر ہوا۔ مشاہدے کا اثر بھی میراجی کی شاعری اور ان کے اسلوب پر پڑنا لازمی تھا۔ سیاسی، سماجی اور اقتصادی جبر و کشمکش کا نتیجہ تھا کہ میراجی کو اس مشاہدے میں جنسیات کے رنگ میں پناہ لینے پر مجبور کیا۔ اکثر شعراء کے گرد و پیش جو حالات رونما ہوتے ہیں۔ اس کا اثر ان کی نفسیات پر پڑتا ہے اور پھر اس کا اثر شاعری میں

نظر آنا لازمی ہے۔ میرا جی اسکا اظہار از خود کرتے ہیں۔ اور مختصر اس مضمون میں اپنے تمام پہلوؤں اور خطوط کی نشاندہی کرتے ہیں۔ جس پر انہوں نے اپنی سیدھی سادھی زندگی کو ڈال دیا تھا۔ میرا جی کی شاعری کی خصوصیت یہ ہے وہ فنی تقاضوں کو برتتے ہوئے رمز و کنایہ میں اپنی گفتگو کرتے ہیں۔

یہ میرا جی کی زندگی کا ایک پہلو ہے جبکہ دوسرا پہلو جو کہ ان کی ادبی زندگی سے بالکل الگ کرتا ہے اور دونوں میں ہم آہنگی بالکل نہیں ہے۔ اعجاز احمد کی تحریر ملاحظہ فرمائیں۔

میرا جی کی نثر کی اخلاقیات موجودہ معاشرے کی اخلاقیات ہے۔ اور قدم قدم پر خود اس کی زندگی اور شاعری کی نفی کرتی ہے۔ میرا جی تمام عمر دو حصوں میں بٹا رہا اور ایسی دوہری اخلاقیات برتتا رہا جسکی ایک شق کا دوسری شق سے علاقہ نہ تھا۔ ایک تو وہ قطعاً غیر روایتی اخلاقیات جو اس کی شاعری کی اساس بنی اور ایک وہ حیرت ناک حد تک روایتی اخلاقی پابندیاں، جن کی کسوٹی پر اس نے اپنے نثری مضامین میں دوسروں کو پرکھا اور سزاوار ٹھہرایا۔

میرا جی کی ادبی اور ذاتی زندگی میں بظاہر کوئی علاقہ نہ تھا لیکن جب ہم ایک شاعر کی نفسیات کا مطالعہ کرتے ہوئے اس کی تحریروں کا صحیح تجزیہ کر سکتے ہیں۔ اور یہی رمز و کنایہ اور انتشار ان کی پوری شاعری میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ صلاح الدین احمد کی مندرجہ ذیل اقتباسات میرا جی کے حوالے سے ملاحظہ فرمائیں۔

میرا جی اپنے رسیلے گیتوں، اپنی کنایاتی نظموں اور اپنے بے قافیہ اشعار کی ابہامی کیفیتوں کے اعتبار سے اردو کے شعری ادب میں ایک منفرد مقام رکھتا ہے اور اس امر سے کون انکار کر سکتا ہے کہ اردو میں نظم بے قافیہ اور نظم آزاد کا فروغ اور اس کے وسیلے سے پیچیدہ تاثرات شدید جذبات اور نازک محسوسات کا اظہار ایک بہت بڑی حد تک میرا جی کے گوناگوں شعری تجربات کا مرہون ہے۔ اپنے عروج کے ایام میں میرا جی کی نظم نے ایک ماورائی کیفیت اختیار کر لی تھی اور ایوان شعر میں ایک طلسماتی سی روشنی پھیلا دی تھی۔ پھر اس روشنی سے بیسوں اور مشعلیں روشن ہوئیں اور بہت سی اور قندیلیں جگمگائیں اور شعری مملکت میں معانی کا سکہ چلا اور زبان کی وسعتیں فکر کا سہارا پا کر انجانی حدود تک پھیلتی چلی گئیں۔ اور اس میں بھی کسے کلام ہے کہ آج میرا جی ہمیں یاد ہے تو اردو کے ایک بہت بڑے نفسیاتی شاعر کی حیثیت سے یاد ہے کہ اور اس کی یہ حیثیت اور اس کا یہ امتیاز شاید ہمیشہ تک باقی رہے گا۔ لیکن یہ ایک بہت بڑا لیکن ہے۔ میرا جی کا وہ کارنامہ جو اس کی عظمت کا ایک بہت بڑا عنصر ہے اور جس کا دائرہ سخن فہم خواص ہی تک محدود نہیں، بلکہ جو ہم جیسے عوام کو بھی اپنے حلقہ سحر میں اسیر کر لیتا ہے اس کی لازوال نثر ہے۔ جس کی نیرنگی اور جس کا نکھار، جس کی شوخی اور جس کی متانت جس کی نفاست اور جس کی سادگی، جسکی نزاکت اور جس کی نشتریت، جس کا تنوع اور جس کا پھیلاؤ دیدنی ہے۔ گفتنی یا شنیدنی نہیں۔ اور شاید یہی وجہ ہے، بلکہ غالباً

یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی حریف یعنی اپنے خالق کی شاعری کے دامن میں یوں سمٹ کر رہ گئی جسے اسے زندگی کی روشنی پانے کا کوئی حق ہی نہیں تھا۔ اور یہ نا منصفی پہلی بار نہیں ہوئی۔ اقلیم ادب کا یہ ظالمانہ رواج ایک عرصہ دراز سے قائم ہے اور اردو میں بھی میراجی سے پہلے اس کی متعدد نظائر موجود ہیں۔ خود غالب کی نثر بھی ایک عرصہ دراز تک تسلیم وقبول سے ناآشنا رہی۔

میراجی کی شاعری کی خصوصیت یہ ہے وہ فنی تقاضوں کو برتتے ہوئے رمزو کنایہ میں اپنی گفتگو کرتے ہیں۔ صلاح الدین احمد نے آزاد نظم کے فروغ دینے میں میراجی کے کردار کو واضح کیا ہے۔ بلکہ اس کے فروغ دینے میں میراجی کی جذباتی انفرادیت کو خاص دخل رہا ہے۔ صلاح الدین احمد نے میراجی کی شاعری کو نفسیاتی نقاد کی صفت سے پرکھنے کی سعی کی ہے۔ ان کے مطابق آزاد نظم میں میراجی کا شاعری کرنا اور پھر اس کی وجہ سے آزاد نظم کو فروغ حاصل ہونا میراجی کی افتاد طبع کا ہی نتیجہ تھا۔ اگر ان کی زندگی شدید جذباتی کیفیت سے نہ گزرتی تو موجودہ دور میں اتنا اہم شاعر ہمارے سامنے نہ ہوتا۔ ان کی شاعری زمانے کی آسائش اور محبتوں سے بھری ہے۔ میراجی کی شاعری میں شوخی اور جو نشتریت ہے وہ ان کی طبیعت کی وجہ سے ہے۔

"میراجی نے خود اپنے مضامین بعنوان پرانے ہندوستان کا ایک شاعر امارو کے بارے میں مندرجہ ذیل اقتباس بیان کرتے ہیں۔

ویدوں کے زمانے میں شادی بیاہ پر تو پابندی تھی لیکن ذات پات کے بندھن کوئی نہ تھے۔ ان بندھنوں کے لیے ہندوستان ان برہمنوں کا ممنون ہے جنہوں نے منو سے لے کر آئندہ ہر زمانے میں اپنے فرقے کی طاقت کو بڑھانے کے لیے مساوات کے اصول کو بھلا دیا۔ جب ویدوں کا زمانہ ختم ہوا اور مہا بھارت اور رامائن کا دور آیا تو ذات پات کا جال سخت ہونے لگا اور پیشے روز بروز وارثتی حیثیت اختیار کرتے گئے۔ ابھی تک چونکہ برہموں ہی کو مطالعے کا حق اور فرصت حاصل تھی اس لیے وہی ادب کے بانی ہوئے اور شروع میں شاعری بھی مذہبی رنگ ہی لیے رہی۔ ذات پات کے بندھن تو سخت ہوئے لیکن رامائن اور مہابھارت کے زمانے میں بھی برہموں کو کوئی امتیازی درجہ حاصل نہ تھا۔ وہ صرف کل انسانوں کے ایک گروہ ہی کو ظاہر کرتے تھے بلکہ رامائن میں تو یہ بھی لکھا ہے کہ ایک کشتری کا درجہ برہمن سے بڑھ کر ہے۔ جینیوں نے بھی بجو دکشتریوں کو سب سے اعلیٰ سمجھنا اور کہنا شروع کر دیا۔ اور بدھ لٹریچر میں تو برہمن کو نیچ بھی لکھا ہے۔"

میراجی کا مطالعہ بہت وسیع اور نظر غائر تھی ان کی سوچ وفکر کی جڑیں ہندوستانی سماج اور معاشرہ میں پیوست تھیں۔ وہ جدید تقاضوں کو برتتے ہوئے قدیم ہندوستان کی قدروں اور نظام زندگی اور ان کے نشیب وفراز سے اچھی طرح واقف ہیں اس کا اظہار اس وقت ہوتا ہے جب وہ کسی قدیم شاعر پر قلم

اٹھاتے ہیں اس طرح "امارو" پر مضمون کے دوران قدیم ہندوستان کی نسلی تفریق کی تاریخ کا بیان بھی خوش اسلوبی سے کرتے ہیں اکثر اردو ادبا و پر تنگ ذہنوں نے یہ الزام لگایا ہے کہ ان کے استعارے اور تشبیہیں ایران و عرب سے مستعار ہیں۔ لیکن وہ لوگ یہ بات کہنے سے پہلے میراجی کی شاعری اور ان کی نثری تخلیقات کا مطالعہ کریں تو اس طرح کے الزام سے وہ ضرور نادم ہوں گے۔ اس طرح کی دوسری مثالیں میراجی کے دوسرے مضامین میں مل جائیں گی۔

"میراجی نے خود اپنے مضمون بعنوان میتھالی کا عظیم ویشنو شاعر ودیاپتی کے بارے میں مندرجہ ذیل اقتباس بیان کرتے ہیں۔

تیرہویں صدی میں متھلا میں دو شاہی گھرانے سب سے بڑے شمار کیے جاتے تھے۔ ایک سگرانو اور دوسرا اسرانو، راجہ شیو سگرانو گھرانے سے تعلق رکھتا تھا۔ اس گھرانے کی حکومت کا زمانہ اس وقت سے شروع ہوتا ہے۔ جب دہلی میں غیاث الدین تغلق کی موت تھی۔ راجہ شیو سیمہ راجہ دیو سیمہ کا بیٹا تھا اور اس کی راجدھانی باگ متی گجرتھ پور میں دریا کے کنارے تھی۔ ودیاپتی نے اپنے گیتوں کے آخر میں اپنے مہربان راجہ اور ان کی رانی کا نام دیا ہے۔ اس سے بعض لوگوں کو اسی زمانے میں کئی طرح کے شکوک پیدا ہوگئے کہ راجہ کا نام تو دیا لیکن رانی کا نام دینے کی کیا ضرورت تھی۔ اس میں ضرور کوئی خاص بات ہے۔ لیکن ودیاپتی کئی راجاؤں کے دربار میں رہ چکا تھا اور جس راجہ کا نام بھی اس نے اپنے کلام میں لکھا ہے کہ اس کے ساتھ ہی اس کی رانی کا نام بھی لکھا ہے۔ یہ اس کا ایک خاص سلیقہ تھا۔ اس کے علاوہ وہ خود بھی شادی شدہ تھا۔ چنانچہ اس کے ایک بیٹے اور ایک بیٹی کا پتہ بھی چلتا ہے۔ متھلا میں کہا جاتا ہے کہ راجہ شیو کے محل میں ودیاپتی کے گیت خاص اہتمام سے گائے جاتے تھے۔ محل میں راجہ شیو اور اس کے پہلو میں رانی لکشمی بیٹھتی چاروں طرف دوسری حرم میں داسیاں اور باندیاں ہوتیں اور یوں اس مجمع میں "چیری" نام کی خاص گانے والی عورتیں شاعر کے گیتوں کے نغمے فضا میں منتشر کرتیں۔"

میراجی جہاں شاعر کا ذکر کرتے ہیں وہیں اسکے زمان و مکان اور معاشرتی حالات کا ذکر ضرور کرتے ہیں وشنو شاعر ودیاپتی پر اپنے مضمون کے دوران اس وقت کی تاریخ کا جائزہ لیا ہے۔ میراجی کی شاعری کو جدید تقاضوں کے مطابق کرنے کی ضرورت ہے۔ بین العلومیت کے اس دور میں ادب کا مطالعہ اگر تاریخ اور سماجیات کے تقاضوں سے ہٹ کر کیا جائے تو اس کی ترسیل مکمل نہیں سمجھی جاتی ہے۔ میراجی نے ودیاپتی کے شاعری کی اہمیت ایوانوں میں انکی شاعری کے چرچے اور عوام میں اس کی مقبولیت کے بارے میں تشفی بخش مواد فراہم کیا ہے۔ جس سے اس دور کے شاعر کے بارے میں مکمل معلومات حاصل ہوجاتی ہیں۔ یہ میراجی کے اسلوب کا کمال تھا کہ نظم و نثر میں یکساں طور پر عبور رکھتے تھے۔ جو انہیں ایک عظیم تخلیق کار ثابت کرتے ہیں۔

میراجی نے خود اپنے مضمون میں بنگال کا پہلا شاعر چنڈی داس کے بارے میں مندرجہ ذیل اقتباس بیان کرتے ہیں۔

دسویں صدی عیسوی کے اواخر میں بدھ مت کا ایک مشہور عالم کانو بھٹ گزرا ہے۔یہی بنگال زبان میں اپنے مسلک کے عشقیہ گیتوں کا سب سے پہلا نمائندہ تھا۔جس عشق کا ذکر اس کے گیتوں میں کیا گیا ہے اسے سماج کی رضامندی حاصل نہ تھی۔اپنی بیوی کی محبت سمجھنے والوں کے خیال میں انسان کو تکمیل کے اونچے درجے تک نہیں پہنچا سکتی۔کانو بھٹ کے گیتوں میں ایسے مقام بھی آتے ہیں جو عریانی سے بڑھ کر فحاشی کے درجے تک پہنچے ہوئے ہیں لیکن اس کے باوجود ان میں تصوف کی ایک ایسی روحانی اہمیت موجود ہے جس کی شرح و وضاحت ایک بلند روحانیت کی حامل بھی ہو سکتی ہے۔

جیسا کہ ذکر ہو چکا ہے کہ میراجی وسیع مطالعہ کی وجہ سے اپنے دور کے ہی نہیں بلکہ قدیم زمانے کے اہم شعراء پر بھی قلم اٹھاتے ہیں وہ اس کے زمان و مکان کے علاوہ شاعر کی نفسیاتی کیفیت کے مطالعہ کے ساتھ اس کی شاعری کا مقام و مرتبہ متعین کرتے ہیں کانو بھٹ جو کہ ایک بنگلہ شاعر ہے۔اس کا مطالعہ بھی میراجی نے اسی تناظر میں کیا ہے مضمون کے مطالعے کے بعد یہ بات واضح ہوتی ہے کہ کانو بھٹ اور میراجی میں بہت حد تک مطابقت تھی۔میراجی اس کے روحانی کردار سے بہت متاثر نظر آتے ہیں۔ایسا محسوس ہوتا ہے کہ بدنصیب سماج کے بدنصیب شعراء سے میراجی کو ایک فکری و قلبی لگاؤ تھا لہٰذا انہوں نے اس طرح کے بہت سے شعراء و ادباء پر قلم اٹھایا ہے جیسا کہ اس کے ایک مضمون بعنوان امریکہ کا تخیل پرست شاعر ایڈگر ایلن پو میں یوں رقم طراز ہیں۔

"پو کی زندگی میں سب سے تلخ حقیقت جو ہمیں دکھائی دیتی ہے وہ اسکی بدنصیبی ہے۔ایسے بدنصیب انسان جس کی ذہانت میں عظمت کا جوہر موجود ہو خاص طور پر لوگوں کی توجہ کا مرکز بن جاتے ہیں۔ان کی شخصیت ایک حکایت بن جاتی ہے۔انکی زندگی کے ارد گرد روایات کا جال تن جاتا ہے،اور اس حکایت اور ان کے روایات کی ہر کوئی من مانی شرح کرنے پر اتر آتا ہے۔ایسے لوگوں کی ذہانت میں کوئی پیچیدگی نہیں ہوتی اپنے طور پر وہ خوش قسمت ذہین لوگوں ہی کی مانند ہوتے ہیں لیکن بظاہر ان کی ذات میں دنیا کو کئی الجھنیں دکھائی دیتی ہیں۔اس کی وجہ یہ ہوتی ہے ان کی ذہانت اور زندگی کی متضاد کیفیتیں بیرونی دنیا میں بھی متضاد عکس ڈالتی ہیں۔میر تقی کا افسانہ کسی کے لیے صرف ایک بد دماغ ذہانت کا فسانہ ہے،کسی کے لیے اس ناکام عاشق کی کہانی ہے جسے کسی اپنی رشتہ دار لڑکی سے محبت تھی اور کوئی آج اس کے کلام سے اس کے میلان ہم جنسی کے دلائل مہیا کرتا ہے اردو کے ایک اور شاعر انعام اللہ خاں یقین کی شخصیت ابھی لوگوں کی نظر میں زیادہ مانوس نہیں ہوئی۔ورنہ اس کے تعلق میر تقی سے بھی بڑھ کر مختلف قیاسات کا امکان ہے۔اور آج بھی ایک دو شاعر اردو ادب میں نمایاں نظر آتے ہیں۔جن کے متعلق ان کی موت کے بعد اسی

قسم کے مختلف قیاسات قائم کئے جائیں گے۔ انگریزی ادب میں پو کے متعلق جو بھی کتاب لکھی گئی ہے ایک نئے نقطہ نظر سے کوئی اسے شرابی کہتا ہے۔ کوئی اعصابی مریض، کوئی اذیت پرست اور کوئی جنسی لحاظ سے ناکارہ ثابت کرتا ہے۔ اور ان رنگارنگ خیال آرائیوں کی وجہ سے اصلیت پر ایسے پردے پڑ گئے ہیں کہ اٹھائے نہیں بنتا ہے۔''

میراجی نے امریکی شاعروں کی ذہنی پیچیدگیوں کا مطالعہ کرنے کے بعد اس کی نفسیات کا اثر جو کہ اس کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ ایک ذمہ دار نقاد کی طرح نبھایا ہے۔ جس کی وجہ سے مختلف زمانوں میں شعراء کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوا ہے اور نقادوں اور دانشوروں کی آراء میں اختلافات پایا جاتا ہے لیکن میراجی کی خصوصیت یہ ہے کہ جب وہ کسی شاعر یا ادیب پر قلم اٹھاتے ہیں تو اس کو اس کی زندگی کے حالات اور اس کی نفسیاتی کیفیت کو سامنے رکھتے ہوئے اسکا جائزہ پیش کرتے ہیں۔ پھر اس کی شاعری میں ہم جنسی کے میلان یا اس کی بد دماغی پر تنقید کرنے کے بجائے منصفانہ نقطہ نظر سے تجزیہ کرتے ہیں۔ اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جسطرح وہ ایک زمانے تک بے قدری کے شکار رہے ہیں ایسے بہت سے شعراء کو جو کہ اپنے زمانوں میں بے قدری کے شکار رہے ہیں ان کی اہمیت کو منوانے کا بیڑا اٹھاتے ہیں۔ اس کے لیے وہ کئی بار بہت پیچھے تاریخ میں چلے جاتے ہیں۔ اور اس دور کی کھری کھوٹی سچائیوں کو اجاگر کرتے ہیں۔ اس طرح میراجی کو نہ صرف ایک شاعر بلکہ ایک نفسیاتی نقاد کی فہرست میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ بالکل نہیں گھبراتے، میراجی جو کہ بیک وقت تاریخ، سماج، سیاسیات، نفسیات میں ادب کی جڑیں تلاش کرتے ہیں۔ وہ اس میں کامیاب بھی ہوتے ہیں ملاحظہ ہو۔ اقتباس جو کہ فرانس کے شاعر۔ (میراجی نے اپنے مضمون میں فرانس کے ایک آوارہ شاعر چارلس بودلیئر کے بارے میں مندرجہ ذیل اقتباس بیان کرتے ہیں۔

''آج سے پچیس صدی پہلے یورپ کے ادب اور آرٹ کا ماخذ یونان کی زرخیز ذہانت تھی۔ پندرہویں اور سولہویں صدی میں یہی درجہ اطالیہ کو میسر حاصل ہو گیا لیکن دور جدید میں فرانس نے ادب اور آرٹ میں سارے یورپ اور خصوصاً انگلستان کی رہنمائی کی۔ جمالیاتی تحریکات سے متاثر ہونے میں فرانسیسی شعور نے جدید زمانہ میں سب سے بڑھ کر حصہ لیا، اور چونکہ فرانسیسی شعور بہت باریک نظر اور حساس تھا اس لیے آئے دن تبدیل ہوتے رہنے والے ماحول کے مختلف اور متنوع انداز کو فرانس نہایت سچائی اور اخلاص کے ساتھ نشر کرتا رہا۔ چارلس بودلیئر نے اپنے واحد مجموعہ نظم ''گلہائے بدی'' کو فرانس کے مشہور ناول نگار تھیوفائل گوتئے کے نام پر معنون کیا۔ یہ کتاب 1857 میں شائع ہوئی۔ اس کی اشاعت پر شاعر کے خلاف مقدمہ چلایا گیا کہ اسنے ایک ایسی کتاب شائع کی ہے کہ جو اخلاق عامہ کے لیے مضر ہے۔''

چارلس بودلیئر کے بارے میں جن خیالات کا اظہار میراجی نے کیا ہے فرانس کی عظیم تاریخ کے

ساتھ ساتھ شاعر اور اس کے فن پر سخت تنقید کرتے ہوئے اس کی قدر و منزلت طے کر دی ہے۔ محمود ہاشمی نے اپنے مضمون میں میراجی کے بارے میں مندرجہ ذیل اقتباس بیان کئے ہیں۔

میراجی غالب کے بعد فن کی نجات اور نئی زندگی بخشنے والا، اردو ادب کا دوسرا محور ہے۔ یہ اتفاق نہیں حقیقت ہے کہ میراجی کی نظمیں، یا پہلا مجموعہ 1944 میں شائع ہوا اس مجموعہ میں 1932 سے 1943 تک کی نظمیں ہیں۔ میراجی کے پہلے مجموعہ کے اس کیلنڈر سے ملحقہ ایک اور تاریخ 1938 کی ہے۔ جب گراں بار، کو وقار مجموعوں کے شاعر محمد اقبال (علامہ) اپنی شہرت و مقبولیت کے نقطہ عروج پر پہنچ کر رخصت ہوئے۔ کہا جاتا ہے، علامہ، اردو شاعری کی سب سے بلند اور پر وقار آواز ہیں۔ اس سے انکار کی یہاں ضرورت نہیں۔ لیکن اس اقرار پر تامل نہیں کہ اقبال اپنے عروج میں اور میراجی اپنے آغاز میں ایک دوسرے کے ہم عصر ہیں۔ ایک کی شخصیت گمنام اور بے اثر دوسرے کی شخصیت کی آواز بازگشت بر اعظم کو عبور کرتی ہوئی اور تاثر میں عوام و خواص کی حدود کو بے محابا طے کرتی ہوئی۔ لیکن علامہ اپنی عظمت کے تمام طمطراق کیساتھ تاریخ کے ARENA تنہا رہ جاتے ہیں۔ ان کا نام چلتا ہے تو لے دے کے ملامتی حزیں سیالکوٹی اور اس قبیل کے شعر طرازوں تک۔ میراجی کی شخصیت، علامہ کے تناظر میں بے حد عجیب نظر آتی ہے۔ آنے والی نسل کے میراجی کے اسلوب کو، میراجی کے طرز احساس کو، میراجی کے نظریہ شعر کو قبول کرتی ہے اور علامہ کا اثر ان کے اپنے ARENA سے باہر نہیں نکل پاتا۔ علامہ ایک پر وقار، یادگار، کا نقش بن جاتے ہیں اور میراجی آنے والوں کا ہم سفر ہے۔ بیسویں صدی کی چار دہائیاں، ماضی کی صدیوں پر بھاری ہیں لیکن میراجی ہنوز نئے آنے والوں کا ہم سفر ہے۔

محمود ہاشمی نے میراجی کو اس دور کا بہت اہم شاعر تسلیم کیا ہے۔ وہ اقبال کے طرز سے موازنہ کرتے ہوئے اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ آج میراجی کے پیروکار زیادہ ہیں جبکہ اقبال کو ان کے زمانے سے آج ہر لحاظ سے بڑا شاعر تسلیم کیا جاتا ہے۔ میراجی جو کہ ایک گمنام اور آزادانہ زندگی گزارنے والا قلندر شاعر تھا۔ آج ضرورت اس بات کی ہے کہ سماج سے اس کا رشتہ کتنا مضبوط ہے اور اس کے طرز کی اتباع کرنے والے کتنے ہیں۔ یقیناً میراجی اس میں آگے نہ سہی جیسا کہ محمود ہاشمی کا خیال ہے لیکن میراجی اس ہنر میں کامیاب ضرور ہیں۔

ڈاکٹر وزیر آغا اپنے مضمون میں "میراجی دھرتی پوجا کی ایک مثال" کے بارے میں مندرجہ ذیل اقتباس بیان کرتے ہیں۔

میراجی کی نظموں اور گیتوں کی ایک مخصوص فضا ہندو دیو مالا اور فلسفے سے میراجی کی جذباتی ہم آہنگی نیز کرشن رادھا کے پجاری شاعروں سے اس کا تعلق خاطر ہے۔ یہ سب باتیں اس بات پر دلالت کرتی ہیں۔ کہ میراجی نے دھرتی پوجا کی ایک اہم مثال قائم کی ہے اور لطف کی بات یہ ہے کہ اس خاص

میدان میں جہاں تک اردو نظم کا تعلق ہے میراجی کی حقیقت منفرد اور یکتا ہے۔ اردو نظم گو شعراء میں سے شاید ہی کسی نے اپنے موضوع سے اس قسم کی جذباتی وابستگی شغف، اور زمین سے ایسے گہرے لگاؤ کا ثبوت پہنچایا ہے۔ جو جیسا کہ میراجی کے ہاں نظر آتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں میراجی کی شاعری نے اس کی اپنی جنم بھومی سے خون حاصل کیا ہے اور اسی لیے اس میں زمین کی خوشبو، حرارت اور رنگ بہت نمایاں ہے۔ میراجی کی عظمت ایک بہت بڑی حد تک اس کے اسی رجحان کے باعث ہے۔ پھر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ میراجی کے بعد آنے والے بہت سے نظم کے شعرا نے میراجی سے بڑے واضح اثرات قبول کیے ہیں اور انکی علامتوں، اشاروں، سوچنے کے خاص انداز اور بیان کے مخصوص پیرائے کو پیش نظر رکھا ہے۔ چنانچہ اردو نظم کا وہ طالب علم جس نے میراجی کی نظموں کا مطالعہ کیا ہے بڑی آسانی سے جدید نظم گو شعرا کے ہاں میراجی کے اثرات کی نشاندہی کرسکتا ہے۔

اکثر شعرا، قدیم اور جدید کے یہاں دیکھا گیا ہے کہ وہ بدیشی یعنی ایرانی وعرب تشبیہات وتلمیحات استعمال کر کے اپنی شاعری میں زور پیدا کرتے ہیں اور وہ اس میں کامیاب بھی ہیں لیکن میراجی نے خالص ہندوستانی تہذیب وثقافت، یہاں کے رسم ورواج، شادی بیاہ اور اس کے علاوہ ہندو دیو مالا سے اپنی شاعری میں ایک طلسماتی رنگ بکھیرنے کی کوشش کی ہے۔ میراجی نے اردو زبان وادب کے تخم کو ہندوستان کی زرخیز مٹی میں اگا کر تناور درخت بنا دیا۔ میراجی کی شاعری کے مطالعہ کے بعد نقاد کچھ بھی رائے قائم کریں لیکن خلاصہ یہی ہے کہ میراجی نے ایک ایسے طرز کی ایجاد کی جو کہ نیا منفرد تھا اور اس نے خاص رجحان کے تحت ایک نئے مجاز اور ایک نئے ذائقہ سے اردو شاعری کو آشنا کیا۔ اس مضمون میں شامل دیدہ ور نقادوں کی آرا کی روشنی میں جس کا ذکر کیا گیا ہے اس بات کی دلیل ہیں کہ میراجی کسی مخصوص طبقہ، علاقہ، تہذیب اور قوم کے شاعر نہیں بلکہ جغرافیائی حدود سے اوپر اٹھ کر انسانیت تہذیب وثقافت اور ہندوستان کی مٹی کے شاعر ہیں۔ آج جبکہ چاروں طرف نفرت، ظلم وبربریت کا دور دورہ ہے میراجی کی سوچ وفکر سے ایک مستحکم اور پرامن معاشرہ کا قیام عمل میں آسکتا ہے۔ بس ضرورت اس بات کی ہے کہ ان کے شعری سرمایہ سے استفادہ کیا جائے۔

آج جہاں موجودہ دور میں ادب نے ترقی کی بلندیوں کو چھوا ہے۔ ادب کے پرکھنے اور کو جانچنے کی طرف جس طرح سے نقادوں کا میلان ہوا ہے۔ میراجی جیسا عظیم شاعر جس نے اردو شاعری میں نئے طرز کی بنیاد ڈالی اور اپنے پیچھے متبعین کی ایک لمبی فہرست تیار کی اس پر لکھے گئے تحقیق اور مقالوں کی تعداد کم ہے۔ جس کی وجہ سے ان کو سمجھنے میں اور ان کے پیغام سے مستفید ہونے میں دشواری پیش آئی ہے۔ میراجی پر آج تک اس طرح سے کام نہیں ہوا ہے۔ جس کے وہ حقدار تھے۔ آج جبکہ ان کی پیدائش کے سال کی تقریبات منائی جارہی ہیں۔ حیدر قریشی کی یہ کاوش قابل تحسین ہے۔ جس کو اردو والے بھی فراموش

نہیں کریں گے۔

محاصل:

جدید اردو نظم میں میراجی کے بارے میں ایک سیر حاصل بحث مکمل ہو چکی ہے تو ذہن میں ایک سوال پھر ابھرتا ہے وہ یہ کہ آخر" جدید اردو نظم" میں میراجی کو ہی کیوں چنا گیا مجید امجد بھی تھے فیض احمد فیض تھے، حالی تھے۔

جب گہرائی تک یہ سوچا گیا تو بات سمجھ میں آگئی کہ جدید اردو نظم میں بنیادی طور پر اردو شاعری کی مختلف اصناف کی تحقیق سے یہ ثابت ہو چکا کہ جدید اردو نظم اپنے عروج سے اب شاید زوال کی طرف ہے، موجودہ دور میں بھی جدید نظم لکھی جا رہی ہے ہمارے موجودہ دور کے شعراء اسے پھر سے ترقی کی نئی منزلوں کی طرف ضرور لے جائیں گے۔ بدلتے ہوئے حالات و واقعات، معاشرتی زندگی، رسم و رواج، جغرافیائی تبدیلیاں، تعلیمی سفر، علمی ترقی،، کتاب کا سفر اور ادیب کے لکھنے کے رجحان کی یکسر تبدیلی نے جدید اردو نظم کو بہت پیچھے دھکیل دیا ہے، اور نئے عام قاری کے لئے اور خاص طور پر اردو ادب سے متعلقہ افراد کے لئے یہ جاننا ضروری تھا کہ جدید اردو نظم میں میراجی کی نظموں کو سمجھا اور پرکھا جائے۔

جدید اردو نظم سے اردو ادب، اور انگریزی ادب مالا مال ہے، جس سے ادب کی اس صنف کی اہمیت کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے اور جدید اردو نظم میں میراجی مشعلِ راہ کی حیثیت رکھتے ہیں اور مستقبل کے ادب کی آبیاری کرتی ہوئی نظر آتی ہے، لکھاری دنیا کے کسی حصے سے تعلق رکھتا ہو اس سے فرق نہیں پڑتا مگر وہ کیا لکھ رہا ہے اس بات کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔

اب جبکہ ہم کتاب کی ضرورت سے اپنے آپ کو آزاد سمجھنے لگے ہیں، شاعری کی تمام اصناف فیس بک پر منتقل ہو چکی ہیں دنیا ایک گلوبل ویلج بن گئی ہے مطالعہ کی اہمیت ختم ہوتی جا رہی ہے، ہماری لائبریریوں کا سونا پن اور تنہائی کا اندھیرا روز بروز پھیلتا ہی چلا جا رہا ہے، تحقیق کے لئے جن کتابوں کی طالب علم کو ضرورت ہے وہ موجود نہیں، تعلیم میں کمرشلزم بہت زیادہ آ چکا ہے۔ نیا ادب، نئے زاویے ہماری زندگیوں کی راہیں متعین کر رہے ہیں، ماضی سے اور کلاسیکل ادب سے ہمارے عام قاری کا رشتہ ٹوٹتا جا رہا ہے، بعین ہی جدید نظم بھی معدوم ہوتی جا رہی ہے اور خاص طور سے میراجی جیسے لکھاری بھی ناپید ہوتے جا رہے ہیں۔ اساتذہ شاعری اپنے آپ کو بہت بڑا سمجھنے لگے ہیں میر و غالب کا زمانہ گزر گیا ہے۔ اور موجودہ حالات میں تحقیق کی اس لئے بھی ضرورت ہے کہ اردو ادب کے طالب علم، محقق، استاد اور عام قاری میراجی کی شاعری کی روح کو سمجھ سکیں۔

کسی بھی نئے تحقیقی کام کے اچھے اثرات کی امید پر ہی تحقیق کی جاتی ہے، اب سے پہلے بھی میراجی کی نظم پر یقیناً تحقیقی کام ہوا ہوگا اب جبکہ شعبۂ اُردو میں طلباء کی تعداد کافی حوصلہ افزا ہے، ایم فل اور پی

ایچ ڈی لیول کی تحقیق، ایم اے لیول کے لئے یقیناً رہنمائی کا سبب بنے گی ہر محقق کا اپنا زاویہ تحقیق ہوتا ہے زیر نظر مقالہ ایم فل لیول کا تحقیقی معیار رکھتا ہے۔

حوالہ جات:

۱۔ یحییٰ صبا، ڈاکٹر، کا تنقیدی مقالہ "میراجی دیدہ ور نقادوں کی نظر میں"
http://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=34494)

کتابیات:

۱۔ اشرف رفیع، پروفیسر، اسنڈی میٹریل، ایڈیٹر، فاصلاتی تعلیم، دوسرا پرچہ، مثنوی، مرثیہ اور نظم

۲۔ جامع اردو انسائیکلو پیڈیا، حصہ اول ادبیات، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

۳۔ جمیل احمد، انجم، پروفیسر، "تاریخ زبان و ادب اُردو" علمی کتاب خانہ، لاہور

۴۔ سکینہ، رام بابو، ڈاکٹر، "تاریخ ادب اُردو، علمی کتاب خانہ، لاہور

۵۔ شعر و سخن، برقی مجلہ (ایڈیٹر سردار علی، کناڈا) میں شائع حیدر قریشی (جرمنی) کا مضمون بعنوان میراجی شخصیت اور فن

رشید امجد، ڈاکٹر، مقالہ، پی ایچ ڈی

۶۔ وزیر آغا، ڈاکٹر، "جدید نظم کی کروٹیں" سنگت پبلشرز، 25 سی لوئر مال، لاہور

۷۔ یحییٰ صبا، ڈاکٹر، کا تنقیدی مقالہ "میراجی دیدہ ور نقادوں کی نظر میں"
(http://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=34494)

☆☆☆

باب گیارھواں:

اُردو ڈرامہ: آغاز وارتقاء

اس مقالے میں کی گئی بحث کا سفر کافی لمبا ہے، مجوزہ کتابوں کو دیکھنے کے بعد یہ اندازہ ہوا کہ یہ کام اس قدر آسان نہیں لہذا ڈرامے کے تدریجی سفر پر بھی غور کیا جانا ضروری ہے۔

اُردو نثر کی ابتدا بھی قصوں، کہانیوں اور داستانوں کے ذریعہ ہوئی۔ فارسی کی بہت سی حکایتوں کے ترجمے اردو میں کیے گئے۔ اردو کی تمام نثری داستانوں میں ہمیں جو عناصر ملتے ہیں وہ آج کے دور کے مزاج کے بالکل برعکس تھے۔ اردو داستانوں کے بعد ڈرامہ کی صنف نے آنکھ کھولی۔ واجد علی شاہ کے "رہس" اور امانت کی "اندر سبھا" کو بھی ڈرامہ کہا جا سکتا ہے، لکھنؤ کے بعد ڈھاکہ اور بمبئی میں بھی اس کا رواج عام ہونے لگا۔ احسن لکھنوی اور طالب بنارسی اسی دور کے ڈرامہ نگار ہیں۔

پھر آغا حشر کاشمیری نے ڈرامے کی سرزمین پر قدم رکھا اور جم کر بے شمار ڈرامے لکھے، بیسویں صدی کے آغاز سے نثری ڈراموں کا رواج بڑھا لیکن پہلی جنگ عظیم کے بعد تک اردو ڈراموں پر آغا حشر کی آواز حاوی رہی۔ گو اسٹیج کی گہری روایت نہ ہونے کی وجہ سے اردو ڈراما زیادہ ترقی نہ کر سکا۔ قبل ازایں ڈرامے کے اس پس منظر پر غور کرنے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اردو ڈراما کسی روایت کے تسلسل کے طور پر نہیں بلکہ اپنے مخصوص حالات اور اسباب و عوامل کے تحت وجود میں آیا۔ اردو ڈرامے کا آغاز انیسویں صدی کے وسط سے ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے اس کی عمر بہت مختصر ہے۔ اردو کے تقریباً تمام محققین، مسعود حسن رضوی ادیب کے اس خیال سے متفق ہیں کہ نواب واجد علی شاہ اردو کے پہلے ڈراما نگار ہیں اور ان کا رہس "رادھا کنھیا کا قصہ" اردو ڈرامے کا نقشِ اول۔ یہ رہس واجد علی شاہ کی ولی عہدی کے زمانے میں "قیصر باغ" میں 1843ء میں بڑی شان سے کھیلا گیا۔ واجد علی شاہ شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ فنِ موسیقی، رقص و سرود اور آرٹ کے بڑے دلدادہ اور مذاح تھے۔ "رادھا کنھیا کا قصہ" کے علاوہ واجد علی شاہ کے دوسرے رہس بھی بڑی آن بان سے شاہی اسٹیج پر دکھائے گئے۔

امتیاز علی تاج کا ڈرامہ "انارکلی" شاہکار ڈراموں میں سے ایک ہے۔ قیامِ پاکستان کے بعد اردو ڈرامے لاہور کے مختلف تھیٹرز میں کیے جانے لگے اور پھر پی ٹی وی کے قیام کے بعد اردو ڈرامہ کی ترویج و ترقی میں مزید اضافہ ہوا، اور آج الیکٹرانک میڈیا کی وجہ سے دنیا "گلوبل ویلج" بن چکی ہے کسی بھی ملک، کسی بھی زبان، کسی بھی تہذیب کے ڈرامے اب آپ اپنا ٹی وی چینل ٹیون کر کے دیکھ سکتے ہیں۔

اس آرٹیکل میں ڈرامے پر تحقیق کر کے حتی الامکان کوشش کی گئی ہے کہ، ڈرامے کی ابتداء، ارتقاء

اور تاریخ کا جائزہ پیش کیا جائے۔ اس سلسلے میں حسب سابق شعبہ اردو کی لائبریری سے کوئی کتاب کوئی رسالہ دستیاب نہ ہو سکا، جامعہ کی سینٹرل لائبریری بھی دیکھی گئی مگر وہاں بھی کوئی مجوزہ کتاب نہ مل سکی۔

ڈرامہ ''انارکلی'' کے مختلف کرداروں کو بھی اس تحقیق میں شامل کیا گیا ہے۔ جیسا کہ کہا گیا تھا۔ اردو ڈرامہ پر تحقیق ایک بہت بڑا کام تھا۔ جس کے لئے انٹرنیٹ پر بھی تحقیق کی گئی اور جو بھی مواد اس سلسلے میں مل سکا اس کو پرنٹ کر کے ہر رخ سے اس کا تفصیلی جائزہ لینے کے بعد، پی ٹی وی کو ڈرامے کو پرموٹ کرنے اور پی ٹی وی کے لئے ڈرامہ لکھنے والے لکھاریوں کا بھی جائزہ لینے کے بعد اس تحقیقی مقالے کو تیار کیا گیا ہے اور پوری کوشش کی گئی ہے کہ ڈرامے کا کوئی پہلو پوشیدہ نہ رہے۔

اب اس تحقیقی کام میں، میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں اس کا فیصلہ ادب کا طالب علم، شعبہ اردو کے اساتذہ اور ڈین فیکلٹی کریں گے۔ امید ہے کہ میرا یہ تحقیقی کام مطلوبہ معیارات پر پورا اترے گا۔

اُردو میں ڈرامہ: 1857-1914 ، اردو میں ڈرامے کی ابتدا واجد علی شاہ کے ''رہس'' اور امانت کی ''اندر سبھا'' سے ہوئی۔ لکھنؤ کے بعد ڈھاکے اور بمبئی میں اردو اسٹیج کا رواج ہوا۔ بمبئی میں 1854ء میں ناٹک ''گوپی چند'' دکھایا گیا۔ غدر کے بعد پارسی سرمایہ داروں نے اس فن کی سرپرستی کی۔ 1871ء میں بہرام جی فریدوں جی مرزبان نے ڈرامہ ''خورشید'' پیش کیا۔ اس دور میں اردو ڈراموں کا عام معیار خاصا پست تھا۔ مقفّٰی زبان گانوں کی کثرت اور عامیانہ مذاق ہوتا تھا۔ ''بلبل بیمار'' پہلا نثری ڈراما ہے۔ ''لیل ونہار'' ادبی حیثیت سے اس سے کچھ بہتر ہے۔ احسن لکھنوی، طالب بنارسی، بے تاب بنارسی اسی دور کے اہم ڈرامہ نویس ہیں۔

اس کے بعد آغا حشر کاشمیری (1879-1925ء) اس بساط پر ابھرے۔ آغا حشر اچھے شاعر تھے اور انہیں ڈراما لکھنے کا فن آتا تھا۔ اس زمانہ میں ڈراموں کے پلاٹ یا تو شیکسپیر سے یا ہندوستانی قصوں سے ماخوذ ہوتے تھے مگر ان میں عام مذاق کا اتنا لحاظ رکھا جاتا تھا کہ قوافی کی رعایت یا شاندار مکالمے ضرور ہوتے تھے۔ آغا حشر کے ڈراموں میں سفید خون، صید ہوس، خواب ہستی، خوبصورت بلا، یہودی کی لڑکی، بلوا منگل، 1914ء تک ڈرامے کے ارتقا کی نشان دہی کرتے ہیں عمر کے ساتھ آغا حشر کا فن بھی ترقی کرتا رہا اور آخر میں شاعری اور خطابت کم ہوتی گئی۔ اس دور میں کچھ ادیبوں نے ڈرامے کی اہمیت کو سمجھتے ہوئے اس صنف میں تجربے کیے، مگر اسٹیج کے فن سے ناواقفیت کی وجہ سے ان کی صرف تاریخی اور ادبی اہمیت ہے۔ شرر نے ''شہید وفا'' اور ''میوہ تلخ''۔ رسوا نے ''مرقع لیلیٰ مجنوں'' (منظوم) احمد علی شوق قدوائی نے ''قاسم وزہرہ'' (منظوم) ظفر علی خاں نے ''جنگ روس وجاپان'' (1905) لکھے۔

''بیسویں صدی کے آغاز سے نثری ڈراموں کا رواج بڑھا لیکن پہلی جنگ عظیم کے بعد تک اردو ڈراموں پر آغا حشر کی آواز حاوی رہی۔ گو اسٹیج کی گہری روایت نہ ہونے کی وجہ سے اردو ڈراما زیادہ ترقی نہ

کر سکا۔'' ۱

''امانت کی اندر سبھا کو اردو کا پہلا ڈرامہ کہا جا سکتا ہے۔تا ہم بعض محققین نے لکھا ہے کہ واجد علی شاہ کے دربار میں فرانسیسیوں نے اوپیرا کی صنف کو متعارف کرایا تھا۔اور واجد علی شاہ کے ایما پر ہی امانت نے اندر سبھا کو تحریر کیا۔۔۔۔۔۔۔اور ایک عرصہ تک تھیٹریکل کمپنیاں اندر سبھا کو اسٹیج کرتی رہیں۔۔۔۔۔۔۔جب ہم تھیٹریکل کمپنیوں کی بات کرتے ہیں تو ان تھیٹریکل کمپنیوں میں وکٹوریہ ناٹک کمپنی اور الفرڈ تھیٹریکل کمپنی قابلِ ذکر ہیں۔'' ۲

ڈرامہ ایک قدیم صنف ہے ادب میں۔اردو زبان و ادب میں اردو ڈرامہ اور آغا حشر کاشمیری کا نام لازم و ملزوم ہیں۔ڈاکٹر انجمن آراء انجم نے اس موضوع پر تنقیدی نظر ڈالی ہے،یہ تنقید اردو ادب کے طالب علم کے لیے ایک مفید حوالہ ثابت ہو گی۔

ڈرامے کو یونانی اور سنسکرت روایات میں قدیم زمانہ سے بڑی اہمیت حاصل رہی۔ان روایات میں وہ مذہب کا بھی حصہ تھا اور شعری و ادبی سرمایہ کا بھی۔لیکن دونوں ہی زبانوں میں یہ اپنے عروج تک پہنچ کر زوال کا شکار ہو گیا۔ہندوستان کی دوسری زبانوں میں بھی یہ روایات آگے نہ بڑھ سکی۔اردو شعر و ادب کا آغاز ہوا تو مختلف شعری و نثری اصناف پر توجہ دی گئی۔لیکن ڈرامے کی طرف کوئی التفات نہ ہوا۔اس کے بہت سے اسباب ہو سکتے ہیں. لیکن شاید ایک بڑا سبب یہ بھی تھا کہ ڈراما لکھنے پڑھنے سے زیادہ ... "کھیلنے" کا متقاضی ہوتا تھا جس میں مختلف کرداروں کا بہروپ بھرنا ہوتا تھا اور یہ کام بھانڈوں اور نقالوں سے وابستہ قرار دیا جاتا تھا اور متانت اور سنجیدگی کے خلاف۔شاید اسی لیے اربابِ قلم نے اس کو قابلِ اعتنا نہ خیال کیا۔تا آنکہ علم و ادب کے رسیا،کھیل تماشوں کے شوقین،رقص و موسیقی کے دلدادہ اور جدت پسند طبع کے مالک نواب واجد علی شاہ کا اس طرف میلان ہوا۔انھوں نے "رادھا کنھیا کا قصہ" کو 1843ء میں رہس کی شکل میں اسٹیج پر پیش کیا۔خود اس میں کردار ادا کیا۔اور بھی کئی رہس اس شاہی اسٹیج پر دکھائے گئے۔اس طرح شاہی سرپرستی میں ڈراما کھیلا گیا۔تو لوگوں کی جھجک دور ہوئی اور جلد ہی اہل اردو ڈراما نگاری کی طرف مائل ہو گئے۔دس سال کے اندر اندر ہی امانت کی "اندر سبھا" نے اسٹیج کی دنیا میں دھوم مچا دی۔اسی دوران تھیٹر کا رواج شروع ہو گیا تھا۔مغربی اثرات کے تحت بہت سی تھیٹریکل کمپنیاں وجود میں آگئیں۔ان کی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے لکھنے والوں کی ایک بڑی تعداد ابھر کر سامنے آئی۔

بیسویں صدی میں سنیما کا چلن عام ہونا شروع ہوا تو تھیٹر اور اسٹیج پر پھر زوال کے سائے منڈلانے لگے۔فلمیں عوامی دلچسپی اور تفریح کا ذریعہ بن گئیں۔دھیرے دھیرے تھیٹر کی عوامی مقبولیت ختم ہو گئی۔ان ڈراموں کی طباعت و اشاعت بھی معدوم ہوتی گئی۔یہاں تک کہ اب ان کا دستیاب ہونا مشکل ہے۔

اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا یہ ڈرامے (جو تقریباً ایک صدی پر محیط ہیں) ہماری ادبی روایت کا اہم حصہ ہیں۔ ان کو محفوظ رکھنا اور ان کا ادبی مطالعات میں شامل رکھنا ہمارا فرض ہے۔ تھیٹر کا رواج ختم ہونے کے باوجود ہم ان ڈراموں سے صرف نظر نہیں کر سکتے۔ بالکل اسی طرح جیسے قصیدے کا ماحول ختم ہونے کے باوجود ہم اس کے مطالعہ کو نظر انداز نہیں کر سکتے یا کلاسیکی غزل کو ادبی مطالعہ سے خارج نہیں کر سکتے۔ یعنی اگر متون ہی دستیاب نہ ہوں تو پھر کوئی بھی مطالعاتی کوشش نہیں کی جا سکتی۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ اس دور کے ان تمام ڈراموں کے متون مہیا کرائے جائیں جن کی اپنے زمانہ میں عام مقبولیت رہی تا کہ یہ ادبی مطالعہ کے لیے بنیاد فراہم کریں۔ اس کے بغیر ہماری ادبی تاریخ تشنہ رہ جائیگی۔

اردو ڈرامے کے آغاز و ارتقا کی بات کی جائے تو ہندوستان میں ڈرامے کی روایت قدیم بھی ہے اور عظیم بھی۔ اس کی ابتدا کی نشان دہی چوتھی صدی قبل مسیح کی جاتی ہے۔ ڈراما ہند آریائی تہذیب کا ایک اہم جز و رہا ہے۔ قدیم آریائی تہذیب جب اپنے عروج پر تھی تو اس کے ساتھ سنسکرت ڈراما بھی اپنی تمام تر لطافتوں اور نزاکتوں، فنی رچاؤ، اعلیٰ ادبی معیار، اخلاقی اقدار اور اپنی مخصوص روایات کو اپنے دامن میں سمیٹے درجہ کمال کو پہنچ چکا تھا لیکن آریائی تہذیب و معاشرت کے زوال کے ساتھ ساتھ سنسکرت ڈرامے پر بھی انحطاط کے بادل چھا گئے۔ سنسکرت زبان اور اس کا ادب درباری سرپرستی سے محروم ہو گیا۔ ادھر سنسکرت عوامی زبان کبھی نہ تھی۔ اس دوگونہ صورت حال کے نتیجے میں سنسکرت ڈرامے کا خاتمہ ہو گیا۔ دوسری علاقائی اور مقامی پراکرتوں میں ڈرامے کے آرٹ کو اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت نہ تھی۔ لہٰذا عوام نے اپنی دلچسپی اور تفریحی شوق کی تسکین کے لیے رام لیلا، کرشن لیلا اور اسی طرح کے دوسرے مذہبی، عشقیہ اور معاشرتی کھیلوں کا سہارا لیا۔ ان تماشوں اور کھیلوں کے لیے نہ کوئی مخصوص عمارت ہوتی تھی اور نہ کوئی با قاعدہ اسٹیج ہوتا تھا بلکہ یہ میدانوں یا سڑکوں پر کھیلے جاتے تھے۔ ان کی مروجہ صورتیں سوانگ، بہروپ اور نوٹنکی وغیرہ تھیں۔ ان میں نہ تو فنی اصولوں کو ملحوظ رکھا جاتا تھا اور نہ دیکھنے والوں کے نزدیک تفریح طبع کے علاوہ کوئی اہمیت تھی۔ اس کے علاوہ ہندوستان میں مسلمانوں کے دور حکومت میں ڈرامے کی صنف پر کوئی توجہ نہیں دی گئی جب کہ دوسرے علوم وفنون کی ترویج وترقی میں مسلمان حکمرانوں نے اہم کردار ادا کیا۔ اس کا بڑا سبب غالباً یہ تھا کہ نہ تو عربی وفارسی ڈرامے کی کوئی روایت ان کے سامنے تھی اور نہ سنسکرت ڈرامے کی روایت ہی باقی تھی، لہٰذا ڈراما ان کی سرپرستی سے محروم رہا۔

ڈرامے کے اس پس منظر پر غور کرنے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ اردو ڈراما کسی روایت کے تسلسل کے طور پر نہیں بلکہ اپنے مخصوص حالات اور اسباب وعوامل کے تحت وجود میں آیا۔ اردو ڈرامے کا آغاز انیسویں صدی کے وسط سے ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے اس کی عمر بہت مختصر ہے۔ اردو کے تقریباً تمام محققین، مسعود حسن رضوی ادیب کے اس خیال سے متفق ہیں کہ نواب واجد علی شاہ اردو کے پہلے ڈراما نگار

ہیں اوران کا رہس "رادھا کنھیا کا قصہ" اردو ڈرامے کا نقشِ اول۔ یہ رہس واجد علی شاہ کی ولی عہدی کے زمانے میں "قیصر باغ" میں 1843ء میں بڑی شان سے کھیلا گیا۔ واجد علی شاہ شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ فنِ موسیقی، رقص وسرود اور آرٹ کے بڑے دلدادہ اور مذاح تھے۔ "رادھا کنھیا کا قصہ" کے علاوہ واجد علی شاہ کے دوسرے رہس بھی بڑی آن بان سے شاہی اسٹیج پر دکھائے گئے۔

ایک طرف واجد علی شاہ کے رہس تھے جو "قیصر باغ" کی چہار دیواری تک محدود تھے تو دوسری طرف تقریباً کچھ ہی عرصے بعد یعنی 1853ء میں سید آغا حسن امانت کا "اندر سبھا" عوامی اسٹیج پر پیش کیا جا رہا تھا۔ گو تاریخی لحاظ سے واجد علی شاہ کے رہس کو امانت کے اندر سبھا پر تقدم حاصل ہے لیکن بے پناہ شہرت، ہر دلعزیزی اور قبولِ عام کی سند "اندر سبھا" کے حصے میں آئی مسعود حسن رضوی ادیب لکھتے ہیں "اندر سبھا اردو کا پہلا ڈراما نہیں ہے لیکن اس سے اُس کی تاریخی اہمیت میں کوئی کمی نہیں ہوتی، وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو عوامی اسٹیج کے لیے لکھا اور کھیلا گیا۔ وہ پہلا ڈراما ہے جس کو عام مقبولیت نے ملک میں شہر شہر اور اودھ میں گاؤں گاؤں پہنچا دیا۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو چھپ کر منظرِ عام پر آیا اور سینکڑوں مرتبہ شائع ہوا۔ وہ اردو کا پہلا ڈراما ہے جو ناگری، گجراتی اور مراٹھی خطوں میں چھاپا گیا۔

"اندر سبھا" کی کامیابی اور شہرت کے زیرِ اثر اسی انداز کے پلاٹ اور طرز پر لکھنؤ اور دوسرے مقامات میں کئی سبھائیں اور ناٹک لکھے گئے۔ اندر سبھا (مداری لال)، فرخ سبھا، راحت سبھا۔ (راحت)، جشن پرستان، ناٹک جہانگیر، عشرت سبھا، گلشن بہار افزا اور لیلیٰ مجنوں وغیرہ وغیرہ۔ امانت کے "اندر سبھا" کے بعد مداری لال کا "اندر سبھا" سب سے زیادہ مقبول ہوا۔

ڈھاکہ میں "اندر سبھا" کی بدولت اردو تھیٹر نے ترویج وترقی کی کئی منزلیں طے کیں۔ کئی تھیٹریکل کمپنیاں وجود میں آئیں جن کے پیشِ نظر عوام کی تفریح کے ساتھ تجارتی مفاد بھی تھا۔ شیخ پیر بخش کانپوری نے اندر سبھا کے طرز پر ایک ناٹک "ناگر سبھا" لکھا جسے بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔ شیخ فیض بخش کی کمپنی فرحت افزا تھیٹریکل کمپنی، جس نے بہت سے کھیل دکھائے تھے "ناگر سبھا" کو اسی نے کھیلا(3)۔ ماسٹر احمد حسن وافر کا ڈراما "بلبلِ بیمار" ڈھاکہ کی ڈرامائی تاریخ میں نیا موڑ اور ایجاد پسندی کا نیا باب تسلیم کیا جاتا ہے۔ اس ڈرامے میں پہلی بار نظم کے ساتھ مکالموں میں سلیس وشستہ نثر کو شامل کیا گیا اور اس کے گانوں کا انداز بھی بدلا ہوا تھا"۔

اردو ڈرامے کا دوسرا اہم مرکز بمبئی تھا۔ جس زمانے میں شمالی ہندوستان یعنی اودھ اور اس کے مضافات میں اندر سبھا دکھایا گیا

تقریباً اسی زمانے میں اندر سبھا بمبئی کے اسٹیج پر پیش کیا گیا اور اسے بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔

اردو ڈراما پارسی اربابِ ذوق کی سرپرستی میں پروان چڑھا۔ انھوں نے اردو ڈرامے کی قابلِ قدر

خدمات انجام دیں۔ ڈرامے کے فن سے دلچسپی اور مالی منفعت کے پیشِ نظر پارسیوں نے بڑی بڑی تھیٹریکل کمپنیاں قائم کیں جن کے اپنے ڈراما نگار، ڈائرکٹر اور کام کرنے والے ہوتے تھے۔ زیادہ تر ڈراموں کا موضوع وفاداری، سچائی اور شرافت ہوتا تھا اور ان کے قصے دیومالا، قرونِ وسطیٰ کی داستانوں اور شیکسپیر کے ڈراموں پر مبنی ہوتے تھے۔

انیسویں صدی کے آخر تک ڈرامے کے فن کو نہ تو سنجیدگی سے محسوس کیا گیا اور نہ اسے سراہا گیا۔ امانت اور مداری لال کے اندر سبھا کے تتبع میں جو ڈرامے لکھے گئے وہ زیادہ تر منظوم ہوتے تھے۔ بیچ بیچ میں دادرے اور ٹھمریاں ہوتیں۔ رقص وسرود پر زور دیا جاتا تھا۔ جن کمپنیوں کے لیے ڈرامے لکھے جاتے تھے وہ خالص تجارتی نقطۂ نظر سے شہر شہر کے دورے کرتیں۔ اس زمانے میں اردو اسٹیج پر منشی رونق بناری، حافظ عبداللہ، نظیر بیگ اور حسینی میاں ظریف چھائے ہوئے تھے۔ منشی رونق بناری، پارسی وکٹوریہ تھیٹریکل کمپنی کے خاص ڈراما نگار تھے۔ ان کے ڈراموں میں "بے نظیر بدر منیر" "لیلیٰ مجنوں" "نقشِ سلیمانی" "سنگین بکاؤلی" "عاشق کا خون" اور "فسانہ عجائب عرف جانِ عالم انجمن آرا" وغیرہ مشہور ہوئے۔

حسینی میاں ظریف، پسٹن جی فرام جی کی پارسی اور یجنل کمپنی کے ڈراما نگار تھے، ان کے ڈراموں میں "خداد وست" "چاند بی بی شیریں فرہاد" "حاتم طائی" "چراغ اللہ دین" "لیلیٰ مجنوں" اور "علی بابا" کو خاص شہرت ملی۔

حافظ عبداللہ "لائٹ آف انڈیا تھیٹریکل کمپنی سے وابستہ رہے۔ یہ انڈین امپیریل تھیٹریکل کمپنی فتحپور کے مالک بھی تھے۔ حافظ عبداللہ کے ڈراموں میں "عاشق جانباز" "ہیر رانجھا" "نور جہاں" "حاتم طائی" "لیلیٰ مجنوں" "جشنِ پرستان" وغیرہ مشہور ہوئے۔

نظیر بیگ، حافظ عبداللہ کے شاگرد تھے۔ یہ آگرہ اور علی گڑھ کی تھیٹریکل کمپنی "دی بے نظیر اسٹار آف انڈیا" کے مہتمم تھے۔ ان کے مندرجہ ذیل ڈرامے مقبول ہوئے۔ "قل دمن" "گلشن پاکدامنی عرف چندراوَلی لاثانی" اور "نیرنگِ عشق حیرت انگیز عرف عشق شہزادہ بینظیر و مہر انگیز" وغیرہ۔

ان سب ڈراما نگاروں کے یہاں چند باتیں مشترک ہیں۔ موضوعات اور پلاٹ یکساں ہوتے ہیں۔ ان میں کوئی تنوع نہیں پایا جاتا۔ گانوں، غزلوں اور منظوم مکالمات کی بھرمار ہے، مقفیٰ نثر کا استعمال کثرت سے ہے، کردار نگاری کا شعور اور فنی کاریگری کا احساس تقریباً مفقود ہے، البتہ ایک بات ضرور پائی جاتی ہے وہ یہ کہ ان ڈراموں میں نظم کے ساتھ ساتھ نثر کا استعمال ہونے لگا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں پارسی تھیٹر میں بعض ایسے ڈراما نگار شامل ہو گئے جنھوں نے اردو ڈرامے کی روایت کو آگے بڑھایا اور اس میں چند خوش گوار اور صحت مند تبدیلیاں لا کر اسے نئی جہتوں سے آشنا کیا۔ ڈرامے کے معیار کو بلند کیا۔ اسے معاشرتی موضوعات اور سنجیدہ عناصر سے روشناس کرایا اور کسی

حد تک فنی شعور کا ثبوت دیا۔ اس دور کے ڈراما نویسوں میں ونائک پرشاد طالب بنارسی، مہدی حسن احسن لکھنوی اور پنڈت نرائن پرشاد بیتاب بنارسی کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

طالب بنارسی نے اپنے ڈراموں میں نظم سے زیادہ نثر کا استعمال کیا۔ طالب وہ پہلے ڈراما نگار جنھوں نے ہندی میں گیت نہ لکھ کر اردو میں لکھے اور یہ ثابت کر دیا کہ آسان اردو میں بھی گیت لکھے جا سکتے ہیں۔ طالب کے ڈراموں میں "نگاہِ غفلت" "گوپی چند" "ہریش چندر" اور "لیل و نہار" مشہور ہوئے۔ ان میں سب سے زیادہ مقبول اور اہم ڈراما "لیل و نہار" ہے۔ امتیاز علی تاج اس ڈرامے کی کامیابی آنکھوں دیکھا حال ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں کہ "نیو الفریڈ" میں "لیل و نہار" بڑے سلیقے سے پیش کیا جاتا تھا۔ میرا خیال ہے کہ اس کی پروڈکشن میں جو باتیں وکٹوریہ کمپنی نے پیدا کی تھیں وہ سب نیو الفریڈ میں بھی برقرار رکھی گئی تھیں"۔

سادہ زبان میں لکھا ہوا یہ ڈراما اس نوع کے ساز و سامان کے ساتھ پیش کیا جاتا تھا تو اچھی خاصی گھریلو فضا پیدا ہو جاتی اور اپنی اس خصوصیت کے پیشِ نظر یہ کھیل دوسرے تماشوں میں ممتاز نظر آتا تھا۔ اس کھیل کے گانوں میں ہندی کے بجائے اردو کے الفاظ پہلی بار استعمال کیے گئے تھے۔ میرے خیال میں بلا تکلف کہا جا سکتا ہے کہ تھیٹر کے گانوں میں یہ جدت ایک قابلِ قدر تجربے کی حیثیت رکھتی ہے"۔ وہ مزید لکھتے ہیں "اس ڈرامے کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اردو کے پہلے ڈراموں کی طرح اس کا تعلق بادشاہوں اور نوابوں کی زندگی سے نہیں بلکہ ایک متمول شخص کے خاندانی واقعات سے ہے اور سب واقعات اس نوع کے ہیں جن میں کوئی بھی انوکھی یا عجوبہ بات نہیں۔

ابھی اسٹیج پر طالب کے ڈراموں کی گونج ختم نہ ہونے پائی تھی کہ احسن لکھنوی اسٹیج پر چھا گئے۔ انھوں نے سب سے پہلے اپنے نانا مرزا شوق لکھنوی کی مثنوی "زہرِ عشق" کو "دستاویزِ محبت" کے نام سے ڈرامے کی صورت میں 1897ء میں پیش کیا۔ ان کے ڈرامے "چندراولی" کی کامیابی کے بارے میں ڈاکٹر نامی تحریر کرتے ہیں کہ "احسن نے چندراولی لکھا جو لکھنؤ ہی میں پہلی بار اسٹیج ہوا اور بہت کامیاب رہا۔ احسن لکھنوی کی یہ بڑی خوش قسمتی ہے کہ انھوں نے اپنے وطن ہی میں شہرت حاصل کی۔

احسن کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے شیکسپیئر کے ڈراموں کو اردو قالب میں ڈھال کر فنِ ڈراما نگاری کو ایک نیا موڑ دیا۔ حالانکہ احسن سے پہلے ہی یہ کام شروع ہو گیا تھا مگر صحیح معنی میں شیکسپیئر کو متعارف کرانے کا سہرا انھیں کے سر ہے۔ بقول امتیاز علی تاج "داستانی انداز کے ان راگ ناٹکوں کی یکساں روش سے نمایاں اختلاف مہدی حسن احسن لکھنوی کے ڈراموں میں ملتا ہے۔ میری دانست میں ان کی تصنیفات میں زیادہ اہمیت ان ڈراموں کو حاصل ہے جو انگریزی سے ماخوذ ہیں۔ یہ اس لیے کہ انگریزی ڈرامے بھلے برے طور پر جیسے بھی اپنائے گئے ہیں ان کے ذریعہ ہماری زبان کم از کم پلاٹ کی صحیح

تعمیر سے روشناس ہوئی۔ احسن کے ڈرامے پرانے راگ ناٹکوں سے نمایاں طور پر مختلف اور زیادہ دلچسپ اور موثر ہیں۔ ان کا پلاٹ ڈرامے کا پلاٹ تھا۔ کردار نگاری میں حقیقت نظر آتی تھی۔ زبان مقابلۃً بے تکلف تھی اور ان میں ایکٹروں کے لیے ایکٹ کرنے کی گنجائش موجود تھی۔ ان کے ڈراموں میں "چند راولی" "خونِ ناحق عرف مارِ آستین (ہیملٹ)" بزمِ فانی (رومیو جولیٹ) "دلفروش (مرچنٹ آف وینس)" بھول بھلیاں (کامیڈی آف ایررز)" اور "اوتھیلو" بہت مشہور ہوئے۔ احسن نے ڈرامے کی زبان اور نظم ونثر دونوں کو نکھارا اور سنوارا، مکالموں کو دلکش بنایا اور انھیں ادبی رنگ و آہنگ بخشا، پلاٹ کی تعمیر پر زور دیا اور فنی تدبیر گری سے کام لیا۔

"بیتاب نے اردو، ہندی دونوں زبانوں میں ڈرامے لکھ کر اپنی صلاحیت کے جوہر دکھائے اور خوب شہرت حاصل کی۔ ان کا پہلا ڈراما "قتلِ نظیر" ہے جو 1910ء میں الفریڈ تھیٹریکل کمپنی نے اسٹیج کیا۔ یہ ڈراما پہلا ڈراما ہے جو کسی حقیقی واقعہ یعنی طوائف نظیر جان کے قتل پر مبنی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ بیتاب کو اردو ہندی دونوں زبانوں پر عبور حاصل تھا۔ انھوں نے اردو ڈرامے میں ہندو دیو مالا کے بعض اہم واقعات کو از سرِ نو زندہ کیا لیکن انھوں نے مکالموں میں جہاں عربی و فارسی کے الفاظ و تراکیب کے ساتھ ہندی اور سنسکرت کے الفاظ و تراکیب کا استعمال کیا ہے وہاں زبان بوجھل اور غیر فصیح ہو گئی ہے۔ ہاں جہاں سادہ اردو اور ہندی اور ہلکی پھلکی زبان استعمال کی ہے وہاں لطف و اثر نمایاں ہے۔ بیتاب کے ڈراموں میں "قتلِ نظیر" "زہری سانپ" "گورکھ دھندا" "امرت" "میٹھا زہر" "شکنتلا" "مہابھارت" "رامائن" اور "کرشن سداما" خاص شہرت کے مالک ہیں۔ "مہابھارت" کی مقبولیت اور پسندیدگی کے بارے میں امتیاز علی تاج کا خیال ہے "لیکن الفریڈ بڑے معرکے کا جو کھیل تیار کر کے لاہور آئی تھی وہ بیتاب کا مہ بھارت تھا۔ اس کھیل کو اعلیٰ ڈرامے اور اس کی قابلِ قدر پیش کش کے معیار پر جانچنا بیکار ہے۔ اسے کامیاب بنانے کے لیے اس وقت کی تھیٹر کی دنیا کے بہترین دماغوں سے کام لیا گیا۔ سین سینری استاد حسین بخش نے بنائی تھی جن کا ثانی برِصغیر کا تھیٹر پھر کبھی پیدا نہ کر سکا۔ تماشے کی طرزیں استاد جھنڈے خاں نے بنائی تھیں۔ برصغیر کے تھیٹر کی دنیا میں ان سے بڑا موسیقی کا استاد کوئی نہیں گزرا۔ مہابھارت کو اگر رائے اور پیشکش کے صحیح معیار پر پرکھا جائے تو اس کی حیثیت کچھ بھی نہیں۔

البتہ میوزیکل کامیڈی کی خصوصیات، نمائش، تحیر خیزی اور نغمہ سرائی کو موثر بنانے کے لیے کوئی کوشش نہ تھی جو اٹھا رکھی گئی ہو۔

اس میں شک نہیں کہ مذکورہ بالا ڈراما نویسوں نے اردو ڈرامے کی ترقی اور اسٹیج کی آرائش میں قابلِ قدر کارنامے انجام دیے لیکن اس کے باوجود یہ ایک حقیقت ہے کہ ان ڈراما نگاروں کے یہاں فنی مہارت اور تدبیر کاری کی خامی پائی جاتی ہے۔ اس خامی کو بڑی حد تک دور کرنے والے ڈراما نگار ہیں آغا حشر

کاشمیری جنھوں نے اپنے تخلیقی شعور اور جدت پسند طبیعت کی بدولت اپنے دور کی ڈراما نگاری کی پامال روش سے بلند ہو کر فنی ارتقا کی اعلیٰ کاریگری کے نمونے پیش کیے اور یہ ثابت کر دیا کہ وہ ایک مخصوص دور کی نمائندگی کرتے ہوئے بھی اپنے پیش رووں اور ہمعصروں میں سب سے زیادہ ممتاز ہیں۔'' ۳

زندگی ایک اسٹیج ہے اور ہم فنکار۔ (شیکسپیئر) تمثیل فطرت انسانی ہے۔ لیکن اس کا باقاعدہ ابتداء یونان سے ہوا۔ دنیا کی مختلف تہذیبوں نے یہیں سے اس کا اثر قبول کیا۔ اس سے قبل ہندوستان میں مذہبی اعتبار سے ناٹکوں کی بڑی اہمیت تھی۔ مگر جب مسلمان برصغیر میں آئے تو انہوں نے فن ڈرامہ کی حوصلہ افزائی نہ کی کیونکہ مذہب اسکی اجازت نہیں دیتا۔ یہی وجہ ہے کہ ڈرامے کی تاریخ سے ہمارا تعلق زیادہ پرانا نہیں۔

''ڈرامے کا لفظ ڈرامہ سے ماخوذ ہے۔ جس کے معنی ہیں کچھ کر کے دکھانا۔ اس لحاظ سے ڈرامے میں گفتار کے بجائے کردار زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ لیکن محض کردار پر مضبوط گرفت ہی ڈرامے کی کامیابی کی ضمانت نہیں بلکہ اس کے اجزائے ترکیبی میں پلاٹ، آغاز، مرکزی خیال، کردار نگاری اور نکتہ عروج جیسے فنی لوازم کی یکساں طور پر تکمیل ضروری ہوتی ہے۔''

اندر سبھا کے کچھ عرصے کے بعد ناٹک کا کاروبار بمبئی کے چند پارسیوں نے سنبھال لیا۔ انہوں نے تھیٹر کی خدمت ضرور کی لیکن ڈرامے میں کوئی قابلِ قدر اضافہ نہ کر سکے۔ اس زمانے کے پارسی ڈراموں میں فن کی خدمت کا جذبہ کم اور تجارتی مقاصد زیادہ تھے۔ معروف ڈرامہ نگاروں میں سے چند کے نام درج ذیل ہیں:

طالب بنارسی، شیخ محمود احمد، رونق بنارسی، نظیر بیت، میاں ظریف، غلام حسین، حافظ عبداللہ وغیرہ۔ طالب بنارسی کے مشہور ڈراموں میں، لیل ونہار، دلیر دل شیر، نگاہِ غفلت۔

اردو ڈراموں میں آغا حشر کو بابائے ڈرامہ ہونے کا اعزاز حاصل ہے۔ انہیں فارسی، ہندی، عربی اور دیگر کئی زبانوں پر عبور حاصل تھا۔ شعر و شاعری سے بھی لگاؤ تھا۔ پھر ان کے والدین بنارس جا بسے۔ جہاں انہوں نے پہلی مرتبہ ڈرامہ دیکھا اور گھر سے بھاگ کر بمبئی پہنچ گئے۔ جلد ہی یہ جوہر قابل رنگ لایا اور تھیٹریکل کمپنی سے وابستہ ہو گئے۔ انہوں نے تقریباً تین درجن ڈرامے لکھے۔ جن میں سے چند ذیل میں درج ہیں:

شہید ناز، آنکھ کا نشہ، دل کی پیاس، یہودی کی لڑکی، خواب ہستی، رستم سہراب، احسن و بیتاب۔

''عوام کی اکثریت مالکوں کے مذاق کے دائرے میں محبوس تھی۔ ان ڈراموں کا مقصد سستی شہرت اور تفریح تھا۔ سید مہدی حسن احسن لکھنوی اور پنڈت نرائن پرشاد بیتاب اس دور میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ احسن نے شیکسپیئر کے ڈراموں کا اردو میں ترجمہ کیا۔ ان میں مندرجہ ذیل ڈرامے اپنے بدلے ہوئے

ناموں کے ذیل میں درج ہیں:

رومیو جولیٹ، بزم فانی، ہیملٹ، خونِ ناحق، مرچنٹ آف وینس، دلفروش، اوتھیلو، شہید وفا مگر ان ترجموں کا معیار پست رہا البتہ مکالموں میں نثر اور سلاست پر زیادہ زور دیا گیا۔ اچھے شاعر تھے لہذا گانوں کا ادبی معیار بلند کیا۔

بیتاب کے لکھے گئے ڈراموں میں مندرجہ ذیل شامل ہیں:

مہابھارت، امرت، رامائن، کرشن سوامی انہوں نے بھی تراجم کیے جن میں سب سے زیادہ شہرت کا حامل ہونے والا ڈرامہ یہ ہے: کامیڈی آف ایررز۔ گورکھ دھندا وغیرہ۔''[۴]

حوالہ جات:

۱۔ حوالہ: (اردو زبان و ادب اردو انسائکلوپیڈیا)(Link.http://lib.bazmeurdu.net/)

۲۔ جمیل احمد انجم، پروفیسر، ''تاریخ زبان و ادب'' علمی کتاب خانہ اردو بازار لاہور، ص574-75

۳۔ Link..http://www.urdulibrary.org/books/60-urdu-drama-aur-agha-hashar

۴۔ Link..http://www.bazm.urduanjuman.com/index.php?topic=8891.0

☆☆☆

باب بارھواں:

پاکستان میں اُردو ڈرامہ کی تاریخ

قیامِ پاکستان کے بعد اردو ادب کی ترویج و ترقی کے بڑے ادارے تو ہندوستان میں ہی رہ گئے اور مسلمان لکھاری جن کا تعلق پاکستان سے تھا انہوں نے اُردو ادب کی خوب آبیاری کی اس سلسلے میں سب سے پہلے اسٹیج اور پھر ٹیلی ویژن کے قیام کے بعد اردو ڈرامانے خوب ترقی کی۔

برصغیر کی تاریخ میں اسٹیج پر پہلا اردو ڈرامہ نواب واجد علی شاہ کے دور میں پیش کیا گیا، جسے آغا حسن امانت نے 1953 میں (اندر سبھا) کے نام سے تحریر کیا۔ اس سے قبل سنسکرت میں ہندو دھرم سے موسوم کہانیوں پر مبنی رامائن، مہابھارت، کالی داس جیسے کھیل اسٹیج کیے جاتے تھے، اردو اسٹیج ڈرامے پیش کرنے میں پارسی سب سے آگے تھے۔ پارسی تھیٹریکل کمپنی آف بمبئی، نیو الفریڈ تھیٹریکل کمپنی اور بالی والا تھیٹریکل کمپنی اس دور کے کامیاب تھیٹر مانے جاتے تھے۔

وکٹورین دور کے یہ اعلیٰ تعلیم یافتہ افراد انگلستان کا سفر بھی کرتے تھے تو وہاں کے اسٹیج ڈراموں پر گہری نظر رکھتے، پھر اردو زبان کو دھیان میں رکھ کر چند مخصوص کردار چن کر برصغیر لاتے، انھیں اردو میں ڈھال کر پیش کرتے، جو خاصے مقبول ہوتے۔ یورپ میں شیکسپیئر کو اسٹیج ڈراموں کے حوالے سے جو بام عروج حاصل ہوا، وہ آج تک کوئی حاصل نہ کر سکا۔ ان کے ڈرامے آج بھی شائقین اسی ذوق وشوق سے دیکھتے ہیں۔ شیکسپیئر کا اپنے کام میں گہرا لگاؤ ہی تھا جو ساری دنیا کو اسٹیج مانتے تھے کہ ہر انسان آتا ہے، اپنا کردار ادا کرتا اور چلا جاتا ہے۔

برصغیر میں آغا حشر کو اردو زبان کا شیکسپیئر کہا جاتا ہے، شیکسپیئر کے ڈرامے 'وائٹ بلڈ' سے متاثر ہو کر 'سفید خون' نامی کھیل تحریر کیا۔ انھوں نے دی بمبئی تھیٹریکل کمپنی میں اپنا لکھا ہوا پہلا کھیل "مرید شک" کے نام سے پیش کیا۔ آغا حشر ایک بڑے کہانی کار، شاعر اور ڈرامہ نگار تھے۔ 1929 میں اپنا شاہکار ڈرامہ 'رستم وسہراب' لکھا، جس نے مقبولیت کے ریکارڈ بنائے۔ مرزا قلیچ بیگ، مولانا ظفر علی خان، سعادت حسن منٹو اور عبدالحلیم شرر نے بہترین ادبی ڈرامے تحریر کیے۔

امتیاز علی تاج کا نام اردو تھیٹر ڈراموں میں اہم مقام رکھتا ہے۔ انھوں نے کالج کے زمانے سے ہی شیکسپیئر سمیت بلند پایہ انگریزی ڈراموں کے اُردو میں ترجمے کیے، بعد ازاں انھیں اسٹیج پر پیش کیا۔ 1932 میں 'انارکلی' کے نام سے ایک کھیل پیش کیا جو اردو اسٹیج ڈراموں میں سنگ میل کا درجہ رکھتا ہے، اسی کھیل

نے آگے چل کر مغلِ اعظم جیسی شاندار کامیاب فلم بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ یہ ان لوگوں کا جنون وشوق ہی تھا کہ ایک ایسے زمانے میں جب ٹیکنالوجی کے ثمرات نہ تھے، تھیٹر کے کارکن اعلیٰ سے اعلیٰ کام پیش کرنے کی تگ ودو میں لگے رہتے تھے۔ ان ڈراموں کی کامیابیوں کے لیے انتھک محنت اور بہترین دماغ کام کرتے تھے۔ امتیاز علی تاج اپنی یادداشت میں ایسے نابغہ روزگار کا ذکر کرتے ہیں۔ چند ایک کا ذکر پڑھتے جایئے۔

سین سینری بنانے والے استاد حسین بخش جن کا ثانی برصغیر پھر کبھی پیش نہ کر سکا، وہ پڑھ لکھ نہیں سکتے تھے مگر مناسب رنگوں کو استعمال میں لا کر وسیع پیمانے پر ایسے نقش ونگار بناتا کہ تمام حصے زیب دیں، جدا اور مشکل فن کو بہترین مہارت سے انجام دیتے تھے۔ لطف یہ کہ دونوں ہاتھوں سے کام کی رفتار ایک سی تھی۔ استاد جھنڈے خان تماشوں کی طرزیں بنایا کرتے تھے، تھیٹر کی دنیا میں ان کا کوئی ثانی نہ تھا، انھوں نے فلم میں بھی بہت نام کمایا۔

کاؤس جی کھٹاؤ بہت باکمال ایکٹرز میں شامل تھے، شیکسپیئر کے کردار ہیلمٹ پر انھیں بڑی گرفت تھی، اسٹیج پر ان کی جادوگری کو تماشائی محو ہو کر دیکھتے تھے۔ اخباروں اور دیگر ذرائع سے اشتہارات دیے جاتے، پارسی اور گوہر بے مثال ایکٹریس تھیں، حسن تو معمولی پایا تھا مگر اداکاری کا ایسا حسن اسٹیج پر جمال بخشا کہ ایک دنیا اس کا کلمہ پڑھتی تھی، بازار میں ان کی تصویروں کے کارڈ فروخت ہوتے، اسپیشل کلاس کے ٹکٹ پچیس روپے میں پہلے سے بک کیے جاتے تھے۔ لاہور کی گلوب تھیٹریکل کمپنی کے لیے الفریڈ تھیٹرز ایک بڑے معرکے کا کھیل پنجاب کا مہابھارت لے کر آئی، یہ کھیل دھندے کے خیال سے دکھاوے میں سب تماشوں سے بڑھ کر تھا۔

قیامِ پاکستان کے بعد بھی تھیٹر کی دنیا میں دونوں ملکوں کے معیار پر کوئی خاص فرق نہیں آیا تھا، اسی انداز کی جاتک کہانیوں اور کلچر کو کھیل میں پیش کیا جاتا رہا، پھر آزادی کے بعد یہ بھی ہوا کہ چھوٹے چھوٹے تھیٹریکل گروپ کی تشکیل کا دور شروع ہوا، جن کی کامیابی میں بڑا ہاتھ مہر نگار اور خواجہ معین الدین کا تھا۔ خواجہ صاحب کے لکھے ڈائیلاگ سماجی زندگی سے قریب نظر آتے ہیں، ان کے مشہور ومعروف ڈرامے 'لال قلعے سے لالو کھیت تک' اور 'مرزا غالب بندر روڈ پر' آج بھی پسند کیے جاتے ہیں۔ رفیع پیر گھرانے نے تھیٹر کی بقا میں اہم کردار ادا کیا اور اب بھی کر رہے ہیں، مگر ریڈیو، ٹی وی کی گھر گھر آمد نے یہ سلسلہ کم ضرور کیا۔

1980 میں عمر شریف نے جب اسٹیج کی دنیا میں قدم رکھا تو گویا وہ چھا گئے، معین اختر کے بعد پاکستان کو دوسرا حاضر جواب مزاح نگار دستیاب ہوا۔ بڈھا گھر پہ ہے، بکرا قسطوں پر، ان کے کامیاب اسٹیج ڈرامے رہے، لاہور میں ناہید خانم، مستانہ، ببو برال اور امان اللہ نئے انداز سے جلوہ گر ہوئے، لیکن پھر آہستہ آہستہ تھیٹر کمرشل بنتا گیا، اعلیٰ درجے کی کردار نگاری، کہانی ڈائیلاگ سب پر زندگی کی بنیادی

ضرور تیں حاوی ہوتی گئیں۔

ایک فنکار جو اسٹیج پر کھڑا آپ کو ہنسانے کی کوشش کر رہا ہے، اس کے حالات زندگی کیا ہیں، وہ اندر سے کتنا پریشان و بدحال ہے، تھیٹر کے کم معاوضے نے اسٹیج کا جغرافیہ تبدیل کر دیا۔ شائستہ اطوار نے پھکڑ پن، ڈانس اور خراب زبان نے جگہ لے لی، اسٹیج ڈرامے فیملی تفریح کے لائق نہ رہے، دو دہائی تک اس پر جمود طاری رہا، البتہ اسٹیج ڈراموں کے سنجیدہ افراد کبھی کوئی اچھا کھیل پیش کرنے کی کوشش ضرور کرتے تھے۔

مگر اب چند سال سے عوام کی دلچسپی تھیٹر سے بڑھ گئی ہے، اچھا کام ہو رہا ہے، پڑھے لکھے قابل لوگ اس کام میں دلچسپی لے رہے ہیں کہ اچھی کہانی، اعلیٰ درجے کی کردار نگاری اور محنت سے تھیٹر کی رونقیں بحال کی جاسکتی ہیں، شائقین تھیٹر کو مطمئن کیا جاسکتا ہے، انھیں وہ پیغام بھی پہنچایا جاسکتا ہے، جو ڈرامہ کا مقصد ہے۔ اس سلسلے میں اجوکا تھیٹر ہو یا ناپا کے ضیاء محی الدین، سب کا مشن ہے باصلاحیت پروفیشنلز آگے آئیں۔ کوپی کیٹس پروڈکشن کے تحت داؤد محمود نے انور مقصود کے لکھے ڈرامے پونے چودہ اگست، سوا چودہ اگست اور ہاف پلیٹ جیسے کامیاب ڈرامے تھیٹر پر پیش کیے، ان ڈراموں میں پاکستان کے حوالے سے کئی باتیں نئی نسل کو سیکھنے کو ملیں۔

"اسی دوران انڈین اسٹار نصیر الدین شاہ نے 'عصمت آپا کے نام' عنوان سے منفرد اور شاندار کھیل پیش کیے، جنھیں تھیٹر شائقین نے خوب سراہا۔ پنجاب میں بھی لوک رس پنجاب گروپ نوجوان لڑکے لڑکیوں کا ایک خواب ہے، جس میں ان نوجوانوں کی کوشش ہے کہ تھیٹر ڈرامے کے ذریعے پنجاب کے کلچر کو جدید دنیا کے ساتھ ہم آہنگ کر کے پیش کیا جائے اور یہ سکھایا جاسکے کہ تمام انسانوں کی عزت واحترام برابر ہے، یہ گروپ مادری بولی کے ذریعے پورے پنجاب میں تھیٹر ڈراموں کے ذریعے آگاہی پھیلانے کی کوششوں میں مصروف ہے۔ ہمیں امید ہے کہ آگے چل کر بھی تھیٹر کے اداکار، کہانی کار اور ہدایت کار اچھوتے آئیڈیاز پیش کریں گے، جس سے تھیٹر کی رونقیں بحال ہوں گی۔"[1]

جہاں تک ٹیلی ویژن کے ڈرامے کا تعلق ہے اگر ایک ادیب لکھے گا اور ایک اچھا ہدایت کار اس کو ڈرامے کی شکل میں پیش کرے گا تو یہ آرٹ کا ایک ایسا حصہ بن جاتا ہے جو وابستہ ادب ہے۔ ٹیلی پلے وہی ادیب لکھے گا جو ٹیلی ویژن ڈرامے کی فنی ضروریات سے واقف ہوگا اور اس کو ایک تخلیقی کام سمجھے گا۔ ٹی وی ڈراما اپنی ہیئت میں جامعیت کا حامل ہے۔ جب لکھے ہوئے لفظ ادا کیے جاتے ہیں تو ڈرامے کی تکمیل ہوتی ہے۔ یہ ٹیلی ویژن ڈرامے کی زندگی سے قریب تر صورت ہے۔ ٹیلی ویژن سکرین تھیٹر اور ریڈیو کے مقابلے میں ڈرامے کے ابلاغ کا زیادہ موثر ذریعہ ہے۔ لہٰذا یہ کہنا صحیح ہوگا کہ تھیٹر کے کمزور تر ہونے کے بعد پاکستان ٹیلی ویژن نے نہ صرف ڈرامے کو زندہ رکھا بلکہ ڈرامے کو پہچان بھی دی ہے۔

ٹیلی ویژن کی مقبولیت نے اگرچہ ریڈیو کے چراغ کو گہنا دیا ہے مگر ریڈیائی ڈرامے کی اہمیت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا۔ جو لوگ آج تک ٹیلی ویژن کے لیے ڈراما لکھ رہے ہیں یا ڈرامے کی ترقی کے لیے بحیثیت پروڈیوسر یا ہدایت کار کام کر رہے ہیں ان کی تربیت کی پہلی اکیڈمی ریڈیو ہی تھا۔ ٹیلی ویژن کی آمد کے بعد اسے دیگر ذرائع ابلاغ پر فوقیت اس لیے حاصل ہوئی کہ اس ذریعہ ابلاغ نے وہ تمام کام باحسن و خوبی انجام دیے جو آج کی ضرورت ہیں۔ تھیٹر دنیا میں پہلا بصری ذریعہ ابلاغ ضرور تھا مگر اس نے صرف ڈرامے کے ذریعے انسانیت اور انسانی کرداروں کی کامیڈی، ٹریجڈی اور انسانوں کی شیطانی اور رحمانی کیفیات کی ترجمانی کی۔ تھیٹر نے موسیقی اور دوسرے تفریحی ذرائع سے لوگوں کو محظوظ کیا۔ مگر ٹی وی نے پوری دنیا کو سمیٹ کر سامنے لا کھڑا کر دیا۔ یوں اس میڈیا کے ذریعہ سے زبردست ثقافتی تبدیلی آئی ہے۔ بقول حمید کاشمیری:

"ٹیلی ویژن نے دنیا کے جسم سے کھڑوں کی چھوٹی اچکیں اتار کر اسے ایک برادری کی بڑی چادر میں لپیٹ کر فاصلوں کو سمیٹنا شروع کر دیا ہے"

پاکستان میں ٹیلی ویژن کا آغاز 26 نومبر 1964ء کو لاہور میں ہوا۔ ٹیلی ویژن کی آمد کے ساتھ ہی ٹی وی ڈراما وجود میں آیا۔ حکومتی کنٹرول کی وجہ سے پی ٹی وی نے خبر اور نظر کے معاملے میں اپنے ناظرین کو ہمیشہ پیچھے رکھا اور ان تک صرف شاہ پسند اطلاعات پہنچائیں۔ مگر ٹیلی ویژن کے فن کاروں نے اس خلا کو ڈراموں کے ذریعے پورا کیا۔ اس لیے پاکستان میں ٹیلی ویژن کا کردار خبر سے زیادہ ڈرامے کی ترویج و ترقی کا ہے۔ حمید کاشمیری اپنے مضمون میں ٹی وی کے آغاز کے حوالے سے ایک دلچسپ واقعہ تحریر کرتے ہیں، لکھتے ہیں:

"پاکستان میں جب ٹیلی ویژن آیا تو اس پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک بڑی بی نے کہا کہ یہ شیطان تو اب گھر آیا ہے اس کے بعد انہوں نے لاحول پڑھی لیکن یہ شیطان گھر سے نہیں نکلا اور اس کے قیام کی جڑیں پھیلتی اور پھولتی گئیں اور جب یہ شیطان یا ڈیول بکس گھس آیا تو اس کے اندر کباڑی کی دکان یا مداری کے پٹارے کی طرح کئی اور چیزیں بھی گھس آئی تھیں۔ جن میں ایک ڈراما بھی تھا۔ اب اس میں ہر چیز باہر نکال کر پھینک دیجیے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ لیکن ڈراما کی جڑ بہت مضبوط ہے اسے کسی صورت نکالا نہیں جا سکتا۔ ٹیلی ویژن کی آبرو ڈراما ہی سے ہے"

ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے والے ڈرامے اپنے اسلوب کے اعتبار سے ریڈیائی ڈراموں سے مختلف اور کسی حد تک اسٹیج ڈراموں سے مماثل ہوتے ہیں۔ ریڈیو میں محض برقی لہروں کے ذریعے آواز نشر ہوتی ہے اور یہ عمل براڈ کاسٹ کہلاتا ہے۔ ٹیلی ویژن میں برقی لہروں کے ذریعے آواز اور تصویر دونوں کو نشر کرنا ممکن ہے۔ اس لیے یہ نشری عمل ٹیلی کاسٹ کہلاتا ہے۔ اس لحاظ سے ٹیلی ویژن ڈراما ریڈیو سے

زیادہ مکمل اور موثر ہے۔

پاکستان میں آج تک ٹیلی ویژن ڈرامے کی تکنیک یا فن پر کوئی کتاب نہیں لکھی گئی۔ جب کہ یورپ اور امریکہ میں آج بھی ٹیلی ویژن ڈرامے کو سمجھنے کے لیے بڑی عرق ریزی کے ساتھ تحقیق ہو رہی ہے۔ مغرب میں ڈراما دیکھنے والے فلم اور ٹیلی ویژن ڈرامے کو اس ڈرامائی ادب کے تسلسل میں دیکھتے ہیں جسے یونان میں یورپیڈیز، سوفوکلیز، جرمنی کے گوئٹے، روس کے چیخوف اور انگلستان کے شیکسپیئر نے تخلیق کیا۔ ہمارے ہاں بھی آج ٹیلی ویژن ڈرامے کی کڑیاں کالی داس کے "شکنتلا"، واجد علی شاہ کے "رہس"، امانت علی کی "اندر سبھا" اور امتیاز علی تاج کے "انار کلی" سے جوڑی جاتی ہیں۔ پاکستان میں چھپنے والے معدودے چند ادبی جرائد میں کبھی کبھار ہی کوئی مضمون پڑھنے کو ملے تو ملے اکثر ادیب ٹی وی ڈرامے کو ادب کا حصہ ہی نہیں سمجھتے۔ حالانکہ ہمارے ٹیلی ویژن ڈرامے ادیبوں نے لکھے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ احمد ندیم قاسمی یہ بات ماننے کو تیار نہیں کہ ٹی وی ڈراما ادب نہیں ہے۔

"اب جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ ڈراما آرٹ ہے یا نہیں تو اس کے متعلق میں کہوں گا کہ اگر بڑا ادیب لکھے گا تو یہ آرٹ ہی ہوگا اگر غیر ادیب لکھے گا تو وہ آرٹ نہیں ہوگا۔ دیکھنا یہ ہے کہ کون لکھ رہا ہے۔ ایک آدمی افسانہ بھی تو لکھتا ہے سارا افسانہ کون سا ادب ہے؟ بتایئے مجھے کہ تنقید ساری دنیا لکھتی ہے ساری تنقید کون سا ادب ہے؟ بے شمار ہے جو ادب نہیں ہو سکتا، ساری دنیا شاعری کر رہی ہے ہر شاعری کو شاعری تو نہیں کہیں گے اسی طرح ہر ڈرامے کو ادب تو نہیں کہیں گے۔ اگر ادیب لکھ رہا ہے تو ڈراما ادب ہو گا۔ اگر غیر ادیب لکھے گا تو اسے ڈراما نہیں کہیں گے"

ٹیلی ویژن سکرین پر ناظر کی سماعت اور بصارت کو متوجہ کر کے کہانی بیان کرنے کا عمل تحریر کی نسبت زیادہ موثر طریقے سے سرانجام دیا جاتا ہے۔ اس لیے سکرین پر جو ادب تخلیق ہوتا ہے وہ کسی طور پر بھی اس سے کم درجے کا نہیں ہوتا جو صفحہ قرطاس پر تحریر کیا جاتا ہے۔ ٹیلی ویژن ڈراما ریڈیائی ڈرامے کے برعکس صرف سماعت کے لیے نہیں بلکہ بصارت اور سماعت دونوں کے لیے ہوتا ہے۔ یعنی اس میں آواز اور تصویر دونوں کو برقی عکاسی کے ذریعے ناظرین تک منتقل کیا جاتا ہے۔ یہاں اسٹیج ڈرامے کی طرح الفاظ کے علاوہ عمل اور حرکات بھی اپنا مقام رکھتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ زندگی جتنے حقیقی اور فطری انداز میں ٹیلی ویژن کے ڈراموں میں جھلکتی ہے اتنی ریڈیو کے ڈراموں میں سنائی نہیں دیتی۔ اسٹیج اور ٹیلی ویژن ڈراما کی تکنیک اور سہولتوں میں بہت بڑا فرق ہے۔ اسٹیج ڈرامے پر اداکار ناظرین کے بالکل سامنے ہوتا ہے۔ اس کے ہر عمل یعنی حرکات و سکنات اور بول چال کے ناظرین عینی شاہد ہوتے ہیں۔ جبکہ ٹیلی ویژن ڈرامے میں اگر اداکار سے غلطی ہو جائے یا مکالمہ غلط ادا ہو جائے تو اس کو کیمرے سے نکالا جا سکتا ہے۔ ٹی وی پر ہر چیز کیمرے کے کنٹرول میں ہے۔ ناظرین تک وہی چیز بہت بعد میں پہنچتی ہے۔ یعنی اسٹیج کی نسبت ٹی وی

ڈرامے میں غلطی کا ازالہ ہو جاتا ہے۔

ٹیلی ویژن ڈرامے کے فنی لوازمات اور اجزائے ترکیبی وہی ہیں جو ڈرامے کے بنیادی عناصر ہیں۔ یعنی موضوع کا انتخاب، پلاٹ کی ترتیب، واقعات کا باہمی ربط، کشمکش، تصادم، نقطۂ عروج، سلجھاؤ اور انجام وغیرہ۔ تاہم کیمرے کی موجودگی ٹیلی ویژن ڈرامے کی چند علیحدہ فنی ضروریات کو بھی جنم دیتی ہے۔ جن میں سے چند درج ذیل ہیں۔

ڈراما نگار ایسا موضوع چنتا ہے۔ جس کی ڈرامائی تشکیل، ترتیب اور پیش کش میں عملی دشواریاں نہ ہوں۔ تاہم جدید تر ٹیلی ویژن ڈراما نگاری کا یہ مسئلہ نہیں ہے۔ کیونکہ جدید آلات اور وسائل نے یہ تمام مسائل حل کر دیے ہیں۔ اب کوئی بھی موضوع ڈراما کا موضوع بن سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج کل ٹیلی ویژن ڈراما موضوعات کے اعتبار سے خاص تنوع رکھتا ہے۔ تاریخی، معاشرتی، سیاسی، انقلابی، مزاحیہ، سنجیدہ اور رومانی و حزنیہ نوعیت کے ڈرامے اکثر و بیشتر پیش کیے جاتے ہیں۔ موضوع کے علاوہ ٹیلی ویژن ڈراما کے پلاٹ پر بھی خاص توجہ دی جاتی ہے۔ واقعات کی اٹھان منطقی اور فطری انداز میں ہونی چاہیے، اگر کسی منظر میں تبدیلی مقصود ہو تو یہ تبدیلی قرینِ قیاس ہونی چاہیے۔ "ایک جملے سے آغاز کر کے سکرین پلے کو ایک سو بیس صفحات پر پھیلا کر لکھ دینا ایک منطقی اور منظم طریقہ ہے۔ اس میں ایک واقعہ منطقی طور پر دوسرے کے نتیجے میں سامنے آتا ہے۔ جو ایک بالکل محفوظ طریقہ ہے"۔

ٹیلی ویژن پر ڈراما نگار کہانی کے واقعات کو اپنے تخیل کی آمیزش سے اس انداز سے پیش کرتا ہے کہ یہ انداز Representation Ficitional کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ تجسس، تذبذب، کشمکش اور تصادم ٹی وی کے لیے بہت اہم عناصر ہیں۔ کیونکہ اسی کشمکش اور تذبذب کے نتیجے میں جنم لینے والا نقطۂ عروج اپنی شدت کی وجہ سے ڈرامے کو فنی بلندیوں پر لے جاتا ہے۔ اس کے علاوہ نقطۂ انجام بھی خصوصی توجہ اور مہارت کا متقاضی ہے۔ تاکہ جس انداز میں واقعات سامنے آئیں انجام ان سب کا منطقی معلوم ہو۔ اکثر ٹی وی ڈرامے نقطۂ عروج کے فوراً بعد ختم ہو جاتے ہیں۔ جس کی وجہ سے ناظرین کی بڑی تعداد ان ڈراموں کو سمجھنے سے قاصر رہتی ہے اور بعض اوقات یہ انجام ذو معنی بھی بن جاتا ہے۔

ٹیلی ویژن پر پیش کیے جانے والے ڈرامے تین اقسام میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں۔ پہلی انفرادی ڈراما، دوسری ڈراما سیریز اور تیسری ڈراما سیریل۔ پاکستان ٹیلی ویژن کے ناظرین اور ناقدین ڈراموں کی ان اقسام سے اچھی طرح واقف ہیں۔ معروف براڈ کاسٹر اور ڈراما نگار آغا ناصر نے بھی اپنی یادداشتوں میں ڈرامے کی انہی اقسام کا ذکر کیا ہے۔ جبکہ مرزا ادیب نے مختلف اقساط پر مبنی ڈرامہ سیریلز کو ڈراما سیریز قرار دیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"ایک سیریز کے سلسلہ وار کھیلوں کی مجموعی صورت ایک مکمل فلم بن جاتی ہے۔ فلم تو ایک ہی وقت

میں دکھائی جاتی ہے لیکن ٹی وی ڈراما سیریز کے سلسلہ وار کھیل مقررہ دن کے مقررہ وقت پر دکھائے جاتے ہیں۔ بعض ڈراما سیریز تین ماہ کے لیے ہوتی ہیں اور بعض اس مدت سے بھی زیادہ۔۔۔۔۔۔اس میں ایک کہانی ہوتی ہے جس کے اہم واقعے کو اس کے متعلقہ کرداروں کے ساتھ ایک صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔ اصطلاحاً یہ ایک قسط کہانی ہے اور اس قسط کا باقی تمام اقساط سے تعلق ہوتا ہے مگر اسے ہم مکمل ڈراما نہیں کہہ سکتے"۔

اس بحث سے قطع نظر ڈرامے کی اقسام میں آغا ناصر کی تقسیم درست ہے۔ انفرادی ڈراما اپنے طور پر ایک مکمل ڈراما ہوتا ہے۔ یعنی گزشتہ سے پیوستہ یا آئندہ سے وابستہ نہیں ہوتا۔ یہ ایک مکمل کہانی ہوتی ہے۔ جس کا آغاز، درمیان اور پھر اختتام ہوتا ہے۔ ایک مخصوص موضوع اور کردار ہوتے ہیں۔ ڈرامائی کشمکش کے ساتھ کہانی آگے بڑھتی ہے اور ایک کلائمکس پر جا کر ختم ہو جاتی ہے۔ اس قسم کے ڈراموں میں آج کل عموماً طویل دورانیہ کے کھیل شامل ہوتے ہیں۔ ایک وقت میں ایک ہی کہانی اور ایک ہی موضوع پر مشتمل انفرادی ڈراموں کے لیے "لانگ پلے" یا طویل دورانیہ کے کھیل کی اصطلاح بھی استعمال کی جاتی ہے۔ ان میں ہر طرح کے موضوع کو جگہ دی جاتی ہے۔ ڈراموں کی دوسری قسم "سیریز" کہلاتی ہے۔ ڈراما سیریز میں بھی پیش کیے جانے والے کھیل اپنے طور پر مکمل ہوتے ہیں اور انفرادی ڈرامے کی نہج پر ان کا تعلق بھی گزشتہ یا آئندہ سے وابستہ نہیں ہوتا۔ انفرادی کھیل اور سیریز میں فرق یہ ہے کہ سیریز میں تسلسل قائم رکھنے کی غرض سے کردار، مقامات یا موضوع وغیرہ کی مدد سے ایک قسط کو دوسری قسط سے منسلک کر دیا جاتا ہے۔ یعنی کہانیاں الگ الگ ہوتی ہیں مگر چند مستقل کردار ہوتے ہیں۔ جو ان کہانیوں کو کسی حد تک ایک دوسرے سے جوڑ دیتے ہیں۔

ڈرامائی پروگراموں کی تیسری قسم "سیریل" ہے۔ یعنی ایک طویل کہانی جو قسط وار ڈرامائی صورت میں پیش کی جاتی ہے۔ ڈراما سیریل میں مستقل کردار ہوتے ہیں۔ جو تیرہ یا چھبیس قسطوں میں اداکاری کرتے رہتے ہیں۔ اس میں چار پانچ سیٹ بار بار دوہرائے جاتے ہیں۔ اس طرح ایک سیٹ بنا کر اسے کئی بار استعمال کیا جاتا ہے یہی صورت حال بیرونی عکس بندی، ملبوسات اور استعمال کی چیزوں کی بھی ہے۔ آج کل جدید ٹیلی ویژن ڈرامے کی ایک نئی قسم جو چھبیس سے بھی زیادہ اقساط پر مشتمل ہوتی ہے۔ جس کے لیے Soap کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔ ہمارے ہاں یہ انڈین ٹی وی چینلوں سے نقل کی گئی ہے۔ جس کے بارے میں آغا ناصر لکھتے ہیں:

"عام طور پر پروگراموں کی وہ قسم جسے (Soapopera) کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے۔ اس طریقے سے پروڈیوس ہوتی ہے اور ایسی کہانیاں تخلیق کی جاتی ہیں جو پچاس، سو اور کبھی کبھی اس سے بھی زیادہ قسطوں پر محیط ہوتی ہے"

پاکستان ٹیلی ویژن نے آغاز میں ڈراموں کے مسودے تین ذرائع سے حاصل کیے۔ ٹیلی ویژن کے آغاز اور اس کے تکنیکی پہلوؤں سے عدم واقفیت کی بناء پر مسودوں کے حصول میں دشواری پیش آئی۔ پہلا وسیلہ ان ڈراموں کے مسودے تھے جو اسٹیج کے لیے لکھے گئے تھے، دوسرا ذریعہ ریڈیو کے لیے لکھے گئے ڈرامے تھے جن کو شروع میں ٹی وی تکنیک کے مطابق معمولی رد و بدل کے ساتھ ٹیلی ویژن کے لیے اپنایا گیا، تیسرا اور سب سے بڑا ذریعہ جس نے ٹی وی ڈرامے کو دنیا کے بہترین ڈراموں کی صف میں کھڑا کیا ہے وہ معروف ادیبوں سے ڈرامے لکھوانے کا کام ہے۔ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ ان سے لکھوانے کی بجائے انہیں ڈرامے لکھنے کی دعوت دی گئی۔ ادیبوں کے لکھے ہوئے ڈراموں ہی نے ٹیلی ویژن کو بام عروج پر پہنچایا۔ اسی پس منظر میں آغا ناصر لکھتے ہیں:

"بی بی سی کے سینئر پروڈیوسر نے مجھ سے پوچھا آپ کے اسٹیشن سے بڑے اعلیٰ معیار کے ڈرامے پیش کیے جاتے ہیں جو بے حد مقبول ہیں آپ ان ڈراموں کے مسودے کہاں سے حاصل کرتے ہیں؟ میں نے انہیں بتایا کہ یہ ڈرامے ملک کے مشہور مصنفین کی تخلیقات ہیں جن کو ہم ٹیلی ویژن کے لیے اپناتے ہیں۔۔۔۔۔ میں نے انہیں بتایا تو انہوں نے کہا آپ خوش قسمت ہیں ورنہ ہمارے ہاں تو بڑے ادیب اور دانش ور ٹیلی ویژن کے لیے لکھنے پر رضامند ہی نہیں ہوتے۔ ہمارے ہاں ٹیلی ویژن اور ریڈیو کی تحریروں کے لیے HackWriting کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے اور صرف ہیک رائٹرز ہی ہمارے ہاں ٹیلی ویژن کے لیے لکھتے ہیں۔ بڑے ادیبوں اور شاعروں کی تحریریں ہماری قسمت میں کہاں"۔

ٹیلی ویژن ڈراما آرٹ ہے اور یہ ادب کا حصہ ہونے کی وجہ سے دیگر اصناف کے مقابلے میں کسی طرح بھی کم اہم نہیں ہے۔ ڈراما تھیٹر، ریڈیو کے بعد ٹیلی ویژن پر بھی سب سے بڑا ذریعہ ابلاغ ہے۔ اس لیے یہ محض ایک تفریح ہی نہیں بلکہ اس میں فکر اور تعلیم کے عنصر کی غیر محسوس آمیزش بھی ہوتی ہے۔ ٹیلی ویژن ڈراما عوام کے فکر و مزاج پر گہرے اور دیرپا اثرات چھوڑتا ہے۔ اگر ایک فرد ٹیلی ویژن سیٹ کے سامنے روزانہ ایک گھنٹہ سے تین گھنٹے تک صرف کرتا ہے تو اس کی معاشرتی زندگی کے رویوں میں تبدیلی ضرور آتی ہے۔ یہ تو سب جانتے ہیں کہ ٹیلی ویژن پر تفریح کے حصول کے لیے سب سے زیادہ دیکھے جانے والے ڈرامائی پروگرام ہی ہیں۔ مجموعی طور پر طبقاتی کشمکش، جاگیردارانہ نظام کے خلاف جدوجہد، ثقافتی اور سماجی زندگی کے علاوہ رسم و رواج اور رہن سہن پر مشتمل ڈراموں کے موضوعات پسند کیے جاتے ہیں، خواتین میں بناؤ سنگھار، لباس کی تراش خراش، گھر کی سجاوٹ، اٹھنے بیٹھنے اور گفت و شنید کے مناظر اور موضوعات کو زیادہ پسند کیا جاتا ہے۔ ان موضوعات کے مقابلے میں تاریخ، قومی مزاج رکھنے والے اور خالص اخلاقی نصیحت پر مبنی ڈرامے زیادہ پسند نہیں کیے جاتے۔ ناظرین میں سے اکثریت ایسے لوگوں کی ہے جو ڈرامے سے ملنے والے شعور کو اپنے تک محدود نہیں رکھتے بلکہ اسے دوسروں تک بھی پہنچاتے ہیں۔

تک بھگ "اسی فیصد ناظرین ایسے ہیں جو ڈرامے سے ملنے والے پیغام یا سبق کو آگے بھی بڑھاتے ہیں"

پاکستان میں ٹیلی ویژن ڈرامے نے جس فکر اور تعلیم کو معاشرے میں پھیلایا ہے اس میں پہلا احساس جاگیرداریت کے خاتمے کی ضرورت ہے۔ جبکہ دوسرا پیغام۔ جس میں ناظرین متاثر ہوتے ہیں وہ سیاسی نظام کی تبدیلی کا احساس ہے۔ تیسرا اور سب سے اہم احساس جو ناظرین تک منتقل ہوا وہ تعلیم کی اہمیت کا ہے۔ مختصر یہ کہ "۴۶ فیصد ناظرین نے ٹیلی ویژن ڈرامے سے اس اہم قومی ضرورت کا ادراک پانے کا اعتراف کیا ہے"

اس کے علاوہ خواتین کا احترام، سرکاری محکمہ جات اور دفاتر کی خرابیوں، بیوروکریسی اور افسرشاہی کا منافقانہ رویہ بھی ناظرین کی سمجھ اور تفہیم کا باعث بنا ہے۔ پاکستان میں ٹیلی ویژن چونکہ سرکاری کنٹرول میں رہا ہے اس لئے گروہی اور فرقہ پرستی سے پاک سیاسی وسماجی شعور کے حامل موضوعات کو اہمیت نہ مل سکی۔ سیاستدانوں، ملٹری اور سول بیوروکریسی کی عوام دشمن پالیسیوں پر تنقیدی موضوعات کو ڈرامے کے لیے شجر ممنوعہ قرار دیا جا چکا ہے۔ ٹیلی ویژن کے ان درج بالا اثرات اور اس کی مقبولیت کے حوالہ سے نصرت ٹھاکر لکھتے ہیں:

"ٹیلی ویژن نے ڈرامے کو عوامی سطح پر متعارف کرایا ہے اب تو دیہات میں بھی جہاں اسٹیج کا کوئی تصور نہیں وہاں بھی ٹی وی ڈرامے کا انتظار کیا جاتا ہے"

موضوعاتی اعتبار سے ہم ٹیلی ویژن ڈرامے کو چار مختلف ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ تقسیم کے اس اصول سے اختلاف بھی کیا جا سکتا ہے۔ مگر تھوڑی بہت تبدیلی کے ساتھ یہی زمانہ معتبر حوالہ ٹھہرے گا۔ ہر دور دوسرے سے منفرد خصوصیات اور تبدیلیوں کا حامل ہے پہلا دور ابتدائی یعنی نومبر 1964ء سے 1970ء تک کا ہے۔ دوسرا دور 1970ء سے 1980ء، تیسرا دور 1980ء تا 1990ء تک چوتھا اور آخری دور 2000ء اور اس کے بعد تا حال ہے۔

ٹیلی ویژن کا پہلا دور ڈرامے کے حوالے سے اتنا ہی اہم ہے۔ جتنا خود ٹیلی ویژن کی نشریات۔ ظاہر ہے جب کسی نئے ادارے یا تحریک کا آغاز کیا جاتا ہے تو اس کی جو روایات ابتداء میں قائم ہوتی ہیں۔ وہی آگے چل کر اس کی ترقی کے ساتھ ساتھ اس کی پہچان بھی بن جاتی ہیں یہی حال ٹیلی ویژن ڈرامے کا بھی ہے۔ سب سے بڑی روایت اور پہچان جو پاکستان ٹیلی ویژن کو دنیا بھر کے ٹیلی ویژن اداروں سے ممتاز کرتی ہے۔ وہ ٹیلی ویژن کے ساتھ پڑھے لکھے لوگوں اور ادیبوں کا وابستگی ہے۔ بہت سارے ممالک میں ٹی وی ڈراما ادیبوں کی توجہ اس لیے حاصل نہ کر سکا کہ وہ اسے ادب کا حصہ ہی نہیں سمجھتے جبکہ پاکستان میں ممتاز ادیبوں اور کہانی نویسوں نے ریڈیو کے بعد ٹیلی ویژن کے لیے لکھ کر ڈرامے کو بڑے اور عالمی ادب کا حصہ بنا دیا ہے۔

ٹیلی ویژن کی آمد کے بعد اس کی تکنیک کو سامنے رکھ کر ایک دم سے ڈراما لکھنا یا بنانا مشکل تھا۔ شروع میں اسٹیج کے لیے لکھے گئے ڈراموں کو ٹی وی کی ضرورت کے مطابق ڈھال لیا جاتا تھا۔ "یہ ڈرامے تکنیک کے اعتبار سے اسٹیج ڈراموں سے قریب ہوتے تھے"۔ ریڈیو بھی تکنیک کے اعتبار سے مختلف تھا۔ تاہم ریڈیو سے پیش کیے گئے ڈراموں کو بھی ٹیلی ویژن پر پیش کیا جانے لگا۔ ریڈیو کے لئے لکھے گئے دو بڑے ڈرامے "میراث" اور "پرانے محل" کو ٹی وی کے لئے پروڈیوس کرنے کا حوالہ آغا ناصر کی یاداشتوں میں بھی ملتا ہے۔ پاکستان ٹیلی ویژن کے لیے شروع میں جن لوگوں نے لکھا یا جن کی کہانیوں کو ڈرامے کا حصہ بنایا گیا ان میں امتیاز علی تاج، رفیع پیرزادہ، ضیاء سرحدی، جاوید اقبال، راجہ فاروق علی خان، انتظار حسین، عابد علی عابد، حکیم احمد شجاع، صفدر میر، سلیم احمد اور ریاض فرشوری جیسے نامور ادیب شامل ہیں۔ بعد میں پی ٹی وی لاہور سینٹر سے ادیبوں کی ایک نئی ٹیم شامل ہوئی جن میں اشفاق احمد، بانو قدسیہ، انور سجاد، کمال احمد رضوی، نصیر انور، منو بھائی، اطہر شاہ خان، آغا ناصر، سلیم چشتی، ذاکر حسین، مختار صدیقی وغیرہ شامل ہیں۔

فنی حوالے سے آغاز کی نشریات بلیک اینڈ وائٹ ہونے کے ساتھ ساتھ لائیو (Live) یعنی براہ راست ہوتی تھیں۔ لائیو نشریات میں ڈرامے پروڈیوس کرنا بہت مشکل کام تھا۔ ہجرت کے واقعات ہوں یا سماجی تجربات، شاعری، افسانے اور ناول کے ساتھ ساتھ ڈرامے نے بھی ان موضوعات کو جگہ دی۔ اس کے علاوہ سیاسی و سماجی مسائل کو بھی ڈرامے میں جگہ دی جاتی ہے۔ پھر جنگ 1965ء بھی ایک بڑا اور نیا تجربہ تھا۔ جس کو موضوع بنایا گیا۔ پہلے دور میں اردو کے مشہور ادیبوں سے ڈرامے لکھوانے کے ساتھ ساتھ ان کی کہانیوں اور ناولوں کو بھی ڈرامائی تشکیل کے بعد پیش کیا گیا۔ اس دور میں انفرادی ڈرامے زیادہ لکھے گئے جبکہ سیریل کم پیش کی گئیں۔ البتہ چند مزاحیہ سیریز ایسی بھی ہیں جن کو کافی شہرت ملی۔

ٹیلی ویژن پر پیش کیا جانے والا سب سے پہلا ڈراما "نذرانہ" تھا جسے نجمہ فاروقی نے لکھا اور فضل کمال نے پیش کیا۔ اسی دور میں ایک اور مشہور ڈراما "کھنڈر" پیش کیا گیا۔ مختار صدیقی کے لکھے اس کھیل کو آغا ناصر نے پیش کیا۔ اس ڈرامے میں نیر کمال اور طارق عزیز نے اداکاری کی۔ کراچی سے آغا ناصر نے "ضرورت رشتہ" اور خواجہ صاحب کا "تعلیم بالغاں" پیش کرنے کے علاوہ فضل کمال کے ساتھ مل کر سنجیدہ موضوعات پر "سٹوڈیو تھیٹر" اور "آج کے کھیل" کے عنوان سے ہلکے پھلکے مزاحیہ اور سوشل کھیل پیش کیے۔

پہلے دور میں اشفاق احمد نے جو ڈراما سیریز ٹیلی ویژن کے لیے لکھیں ان میں "یقین نہیں آتا"، "کاروان سرائے" اور پنجابی سیریز "ٹاہلی تھلے" شامل ہیں۔ جبکہ بانو قدسیہ نے "گوشہ عافیت"، "سہارے"، "صبح کا تارا"، "لب پہ آتی ہے دعا"، "آدھی بات"، "میری ڈائری" اور "سراب" لکھے۔

اس طرح سلیم احمد کے "عکس اور آئینے"، "مجرم"، "محمد بھائی"، "شریف آدمی" اور "جزا و سزا" شوکت صدیقی کے "چور دروازہ" اور "چار جھگھاز مین"، شہزاد احمد کے "بالیاں"، "مہرباں کیسے کیسے" اور "آغوش"، احمد ندیم قاسمی کا "گھر سے گھر تک"، خدیجہ مستور کا "برقعہ"، راحیلہ مسعود کا "گڑیا گھر"، انور سجاد کا "ایک حکایت"، انصار ناصری کا "طبیب"، اے حمید کا "جہاں برف گرتی ہے" جیسے ڈرامے پیش کیے گئے۔ "منٹو راما" کے عنوان سے سعادت حسن منٹو کی کہانیاں پیش کی گئیں۔ 1986ء میں غالب کے جشن صد سالہ کے سلسلے میں مختلف ڈرامے لکھے گئے، جس میں ڈاکٹر عالیہ امام کا "میں کون اے ہم نفسو" اور اشفاق احمد کا "کوئی نہ اداسخ ملا" مشہور ہیں۔ ٹیلی ویژن کے اس ابتدائی عہد میں حفیظ جاوید نے جولیس سیزر کا ترجمہ کیا اور اسلم اظہر نے اس کو ٹیلی کاسٹ کیا۔ اس ڈرامے میں آغا ناصر، انور سجاد اور کے۔ ایم سعید نے کردار ادا کیے۔ یہ طویل دورانیے کا کھیل تھا۔ جس کی پسندیدگی کا یہ عالم تھا کہ دو ہفتے بعد اسے پھر نشر کیا گیا۔ ٹیلی ویژن ڈرامے کی تاریخ میں پہلی ڈراما سیریل "شہر کنارے" تھی۔ اشفاق احمد کی تحریر کو نثار حسین اور ذکا درانی نے پیش کیا۔ اس دور میں دوسری بڑی اور مقبول سیریل شوکت صدیقی کا ناول "خدا کی بستی" ہے۔ جس کی ڈرامائی تشکیل حمید کاشمیری نے کی۔ اس کی مقبولیت کے حوالے سے آغا ناصر لکھتے ہیں:

"ایک تو شوکت صدیقی کے ناول کا موضوع زندگی سے اس قدر قریب تھا کہ معاشرے کے سارے ہی کمزور پہلوؤں کی عکاسی اس میں ہوتی تھی۔ دوسرے حصہ لینے والے آرٹسٹوں کی اداکاری کا معیار اس قدر بلند تھا کہ کسی بھی ٹی وی نیٹ ورک پر پیش کیے جانے والے ڈراموں کے اداکاروں سے ان کا مقابلہ کیا جا سکتا تھا"

مزاح نگاری دیگر اصناف کی طرح ڈرامے کا بھی حصہ رہی ہے۔ ڈرامے کا بڑا مقصد وہ تفریح بھی ہے جو زندگی کی کڑواہٹ سے تھوڑی دیر کے لیے منہ موڑنے کا ذریعہ بنے۔ اس تفریح کو مقبول ہونے سے کون روک سکتا ہے۔ مزاحیہ ڈراما نگاری میں کمال احمد رضوی اور اطہر شاہ خان نے آغاز ہی سے ایک شاندار روایت ڈال دی تھی۔ جبکہ ان کے ساتھ نعیم طاہر نے "تصویر کھنچائی" اور فاروق ضمیر نے "منگل میں جنگل" جیسی سیریز لکھ کر شہرت حاصل کی۔ اطہر شاہ خان نے "لاکھوں میں تین" ڈراما سیریز لکھ کر نام کمایا۔ اس سیریز میں محمد قوی خان، علی اعجاز اور قمر چوہدری جیسے اداکاروں نے فن کاری کا مظاہرہ کیا۔ بعد میں اطہر شاہ خان کے حصے میں "رانگ نمبر"، "ہیلو ہیلو"، "مسٹر جیدی" جیسی سیریز بھی آئیں۔

کمال احمد رضوی نے منٹو کی کہانی "کہو بیچتا ہوں" کے بعد منٹو کی کہانیوں کو "آؤ نوکری کریں" کے عنوان سے منی سیریل کے طور پر ڈرامائی تشکیل کے بعد ٹیلی ویژن پر پیش کیا، لیکن کمال احمد رضوی کو اصل شہرت "الف نون" کی بدولت ملی۔ الف نون کے عنوان سے اس سیریز میں کمال احمد رضوی اور رفیع خاور نے اپنی مزاحیہ اداکاری کا کمال دکھایا ہے۔ پاکستان ٹیلی ویژن کا یہ ڈراما ایک سنگ میل کی حیثیت

رکھتا ہے۔ اسے کمال احمد رضوی نے تحریر کیا جبکہ ہدایت کاری کا فریضہ آغا ناصر نے انجام دیا۔ جن کے بقول اس ڈرامے کے عنوان پر ان کے، اسلم اظہر، فضل کمال اور کمال احمد رضوی کے درمیان کافی سوچ بچار ہوئی۔ نشر ہونے سے قبل پروگرام کا ورکنگ ٹائٹل "آغا ناصر کا پروگرام" تھا۔

"بعد میں اسلم اظہر نے عنوان کی بحث سے تنگ آ کر کہا پروگرام بنانے والے کی ذمہ داری ہے کہ وہ عنوان سوچے، فضل کمال نے تائید کرتے ہوئے کہا، آغا ناصر کا پورا نام لینے کی ضرورت نہیں۔ صرف نام کے پہلے حروف کافی ہیں۔ آغا کا الف اور ناصر کا نون، ہم پہلی قسط کو الف نون کا پروگرام کہہ کر نشر کر سکتے ہیں۔ ہم اٹھ کر چلے تو اچانک کمال احمد رضوی کو دور کی سوجھی۔ انہوں نے دبلا، پتلا، لمبا الف اور گول مٹول نون اپنی آنکھوں کے سامنے پھڑکتے ہوئے دیکھے تو بے اختیار پکار اٹھے "الف نون" بس اس پروگرام کا مستقل عنوان ہے، بعد میں ہم دونوں نے مشورہ کر کے دبلے پتلے لمبے چالاک دوست کا نام الّن اور گول مٹول موٹے بیوقوف دوست کا نام ننھا رکھ دیا، یوں ٹیلی ویژن کے دو مقبول ترین کرداروں نے جنم لیا"۔

سماجی نوعیت کی برائیوں کا پردہ چاک کرنے سے لے کر زندگی کے تمام شعبوں کی منافقت اور فریب کاری کو سامنے لانے تک کے موضوعات الف نون کا حصہ تھے۔ ٹیلی ویژن کی تاریخ میں یہ پہلا پروگرام تھا جس نے حکومتی شعبہ جات پر فن کارانہ انداز سے تعمیری تنقید کو موضوع بنایا۔ بقول آغا ناصر:

"تعریفی خطوط اور نت نئے مشوروں کے علاوہ ہم پر بہت لعن طعن بھی ہوئی تھی جس محکمے پر ہم نے ہاتھ رکھا اس کے لوگ ہم سے خفا ہو جاتے تھے"۔

ٹیلی ویژن پر موضوعاتی Thematic ڈراما لکھنے کا آغاز ابتداء ہی سے ہو گیا تھا۔ موضوعاتی ڈراموں میں عتیق الشیخ کا "خون کے رشتے" زاہدہ حنا کا "سلطان محمود غزنوی"، منو بھائی کا "سلطان سارنگ"، شفیع ایوبی کا "سلطان محمد فاتح"، اصغر بٹ کے "جب پہلی دیوار گری" اور "باپ بیٹا اور سلطنت"، احمد ندیم قاسمی کا "شکست اور فتح"، سلیم احمد کا 1875ء، بانو قدسیہ کا "انکشاف" جس کا پس منظر کشمیر کی تحریک آزادی ہے اور انتظار حسین کا "محبت خان" مشہور ہیں۔ 1965ء کی جنگ کے دوران مختصر دورانیہ کے کھیل پیش کیے جاتے رہے ہیں۔ کشمیر اور جنگ کے موضوع پر ہر روز ایک مختصر ڈراما نشر کیا جاتا تھا۔ ان مختصر ڈراموں کا دورانیہ پندرہ سے تیس منٹ تک تھا۔ تقریباً تین ہفتوں تک کشمیر اور جنگ کے موضوع کی کہانی مختلف اخبارات کی خبروں سے اخذ کی جاتی تھی۔ جن لوگوں نے اس دور میں موضوعاتی ڈراما نگاری کو فروغ دیا ان میں کمال احمد رضوی، انور سجاد، اشفاق احمد، آغا ناصر، امجد حسین اور عشرت رحمانی شامل تھے۔ اس دوران "پیشکش پاکستان" اور "عظمت کے نشان" کے عنوان سے جو ڈرامے پیش کئے گئے وہ بے حد مقبول ہوئے۔

دوسرا دور 1970ء تا 1980ء تک دس سالہ پیریڈ پر مشتمل ہے، اس دوران ٹیلی ویژن پر رنگین

نشریات کا آغاز ہوا۔ تکنیکی اعتبار سے لائیو نشریات کی بجائے ریکارڈنگ کی سہولت دستیاب ہوئی۔ فکری اور موضوعاتی سطح پر بڑی تبدیلی دسمبر 1971 میں مشرقی پاکستان کی علیحدگی کی صورت میں سامنے آئی۔ ایک طرف ابھی ہجرت کی تلخ یادوں سے چھٹکارہ حاصل کرنا مشکل تھا تو دوسری طرف سانحہ مشرقی پاکستان کے بعد سیاسی ابتری اور معاشی بدحالی کے بڑھتے ہوئے سایوں نے گھٹن کا احساس بڑھا دیا تھا جبکہ اندرونی سطح پر فرد تنہائی کا شکار ہو چکا تھا۔ مجموعی طور پر معاشرہ ماضی پرستی کی گرفت میں تھا۔ اس دور میں اے آر خاتون، عظیم بیگ چغتائی، شبیر شاہ کے علاوہ غیر ملکی ناول نویسوں اور کہانی کاروں کی تخلیقات کو ڈرامائی شکل میں ڈھالا گیا۔ ٹی وی ڈرامانگاری کی صف میں چند اور بڑے نام شامل ہوئے۔ بانو قدسیہ کے ساتھ اس میدان میں اب خالدہ حسین، جمیلہ ہاشمی، حسینہ معین اور فاطمہ ثریا بجیا بھی شامل ہو گئیں۔ دوسری طرف اشفاق احمد اور منو بھائی کے ساتھ امجد اسلام امجد، حمید کاشمیری اور فاروق ضمیر جیسے لوگ آ ملے۔

اس دور میں جہاں بڑی بڑی سیریلز لکھی گئیں وہاں طویل دورانیے کے کھیل اور ڈراما سیریز کو خاص مقبولیت حاصل ہوئی۔ بجیا اور حسینہ نے آتے ہی میدان مار لیا۔ اشفاق احمد نے "حیرت کدہ" "محفوظ ماموں"، "ایک محبت سو افسانے"، "طوطا کہانی" اور "ڈرامے" کے عنوان سے طویل سیریز سے شہرت حاصل کی جب کہ بانو قدسیہ نے "نیا دور"، "سراب" اور "خلیج" کے عنوان سے کہانیاں لکھیں۔ ان دونوں (میاں بیوی) کی ٹیم کے ڈراموں نے ٹیلی ویژن پر خاص طرح کے صوفیانہ نظریات کو فروغ دیا۔ ان کے برعکس احمد ندیم قاسمی نے "ایک چہرہ کئی چہرے" اور "شب و روز" کی شکل میں جبکہ منو بھائی نے "عجائب گھر"، "پ سے پہاڑ" جیسی سیریز لکھ کر اشفاق اور بانو کے طلسم کو توڑنے کی کوشش کی۔ حمید کاشمیری نے "ماں"، "لمحوں کی زنجیر"، "لہو کا رنگ"، "کافی ہاؤس"، "انسپکٹر"، "دیوانہ بے دیوان" اور "زندگی" جیسے کامیاب کھیل اور سیریز لکھیں۔ صفدر میر کا "آخر شب" مشہور سیریز تھی جو سلاطین دہلی کے حالات پر مبنی تھی۔ شوکت صدیقی نے "تیسرا آدمی"، سلیم احمد نے "منجھلی ٹرین"، انتظار حسین نے "تم کو خبر ہونے تک"، تاج حیدر نے "آبلہ پا"، آغا ناصر نے "دل کا دامن"، مستنصر حسین تارڑ نے "آدھی رات کا سورج"، جبکہ جمیلہ شاہین نے "لیل و ماہ"، "سارے کے سارے" اور "شعلہ گل" جیسی مضبوط کہانیاں ٹیلی ویژن کے لیے لکھی ہیں۔

فاطمہ ثریا بجیا نے دوسروں سے زیادہ مگر اچھا لکھا۔ ان کے حصے میں جو ڈراما سیریز آئی ہیں۔ ان میں "اوراق" کے عنوان سے اردو کے بڑے ناولوں سے کہانیاں، اسٹیج ڈراموں اور داستانوں کو اس کا حصہ بنایا، اسی طرح "لوک عکس" کے عنوان سے علاقائی کہانیوں کو جن میں "سسی پنوں"، "لیلا چنیسر"، "سوہنی مہیوال" اور "عمر ماروی" جیسی لوک داستانیں شامل ہیں۔ اسی دور میں "میرا پسندیدہ افسانہ" اور "کھیل کہانی" کے عنوان سے ممتاز افسانہ نگاروں کی کہانیوں کے علاوہ "میر کوہسار" کے عنوان سے صوبہ

سرحد کے افسانہ نگاروں کی کہانیوں کو بھی پیش کیا گیا۔

ٹیلی ویژن پر طویل دورانیے کے ڈرامے کا آغاز ہو چکا تھا جو کھیل مشہور ہوئے ان میں حسینہ معین کا "پانی پہ لکھا تھا"، خالدہ حسین کا "ٹھنڈا پانی"، خالد محمود زیدی کا "مہران" اور مشایاد کا "تماشا" مشہور ہیں۔ "تصویر کائنات"، "تمثیل"، "...جی اے زندگی"، "ٹی وی تھیٹر"، "ایک حکایت"، "رات، ریل اور خط" کے عنوان سے ڈرامہ سیریز نشر کی گئیں جن کو مختلف مصنفین نے تحریر کیا۔ دوسرے دور میں جو ڈرامہ سیریز اور سیریلز مقبول ہوئے ان میں منو بھائی کا شبیر شاہ کے ناول سے ماخوذ "جھوک سیال" اور "جزیرہ"، راحت کاظمی کا "تیسرا کنارہ"، جمیلہ ہاشمی کا "سفید سایہ"، "انتظار حسین کا "زرد دوپہر" اور صفدر میر کا "قربتیں اور فاصلے" جو روسی مصنف ترجون Turgune کے ناول Father and Sons سے ماخوذ ہے، شامل ہیں۔ فاطمہ ثریا بجیا نے ڈرامہ سیریز کی طرح ڈرامہ سیریلز بھی کامیابی سے لکھے۔ ان کے سیریلز میں "آگہی" کے علاوہ "شمع" اور "افشاں" بھی شامل ہیں۔ "شمع" اور "افشاں" اے آر خاتون کے ناولوں کی ڈرامائی تشکیل ہے۔ شوکت صدیقی نے "رات کی آنکھیں" جبکہ یونس جاوید نے "گواہی"، "نجات"، "پت جھڑ"، "سمندر"، "پناہ"، حسینہ معین نے "کرن کہانی"، "انکل عرفی"، "پرچھائیاں" (ہینری جیمس کے ناول پورٹریٹ آف لیڈی کی ڈرامائی تشکیل ہے)، "دھند"، "رومی"، "شہزوری" (جو عظیم چغتائی کے ناول کی ڈرامائی تشکیل ہے) مشہور ہیں۔

مزاحیہ ڈرامہ نگاری کی ذیل میں عشرت رحمانی کا "ففٹی ففٹی میں"، اطہر شاہ خان کے "رانگ نمبر"، "انتظار فرمائیے"، "با ادب با ملاحظہ ہوشیار" اور "ان کہی" مشہور ہیں۔ کمال احمد رضوی نے "میں، پتلون اور نوکری"، "کس کی بیوی کس کا شوہر" اور "صاحب، بی بی اور غلام" سے نام کمایا۔ فاروق قیصر مزاحیہ ڈرامہ نگاری میں نئے باب کا اضافہ تھا۔ جنہوں نے "نیچ بچا کے"، "مذاق مذاق میں" اور "کلیاں" جیسے پروگرام لکھے۔ کوئٹہ مرکز سے ذوالقرنین حیدر نے "نہلے پہ دہلا"، "باپ رے باپ" اور "نادانیاں" جیسے کھیل لکھے۔ ان میں سے اکثر ڈراموں کو تیسرے دور کا حصہ بھی سمجھا جائے گا۔

موضوعاتی ڈرامہ نگاری کی پذیرائی میں کسی طرح کمی نہ آئی، چونکہ پاکستان ایک نظریاتی مملکت ہے اس لیے اس مملکت کی اساس میں کام کرنے والے نظریات ہوں یا افراد ان کو ادب اور آرٹ کا حصہ بنایا جاتا رہا ہے۔ 1971ء میں "پلیٹ فارم" کے عنوان سے ڈرامہ سیریز پیش کی گئی۔ جس کے لئے ڈرامے منو بھائی نے تحریر کیے۔

"پلیٹ فارم قومی یکجہتی کے موضوع پر ناقابل فراموش ڈرامہ سیریز تسلیم کی گئی اور اس کی کامیابی کا سہرا منو بھائی کے سر ہے جنہوں نے بڑی دل سوزی سے یہ کہانیاں لکھیں"۔

فاطمہ ثریا بجیا نے "آبگینے" کے عنوان سے مسلمان خواتین کی زندگی اور ان کی خدمات پر ڈرامہ

سیریز لکھی۔ "کیسے کیسے لوگ" میں ابصار علی نے دنیا کی نامور ہستیوں (جنھوں نے جدوجہد آزادی تحریکوں میں حصہ لیا) پر مبنی کھیل پیش کیے۔ سلیم احمد نے "تعبیر"، "ستون"، "سلطان شہاب الدین "آخری چٹان" اور "شاہین" (نسیم حجازی کے ناولوں سے ماخوذ) لکھے۔ "آزادی کے مجرم" کے عنوان سے ڈراما سیریز پیش کی گئیں جس میں مختلف لکھنے والوں کی کہانیاں شامل ہوتی تھیں۔ بختیار احمد نے "مرے تھے جن کے لیے"، "اجلے میلے" اور "مسٹری تھیٹر" سلیم چشتی نے "راحت پور ایک میل"، راحت نسیم ملک نے "پانی اور زنجیر" جیسے موضوعاتی کھیل لکھے جو پاکستان ٹیلی ویژن سے نشر کیے گئے۔

تیسرا دور 1980ء تا 1990ء تک ہے۔ ان دس سالوں میں سیاسی نظام کے بجائے بدترین آمریت ملک پر مسلط رہی۔ جنگ افغانستان نے اسی عرصہ میں نہ صرف طول پکڑا بلکہ روسی افواج کا انخلا بھی اسی زمانے میں ہوا۔ گروہی، تشدد پسند اور فرقہ وارانہ سیاست کو فروغ ملا۔ ان تبدیلیوں نے پاکستانی معاشرے پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ امجد اسلام امجد کے ڈراما "وارث" نے ٹیلی ویژن پر ایک نئے کلچر کو متعارف کرایا۔ بدترین آمریت کے باوجود جاگیرداریت کے خلاف ٹیلی ویژن نے اچھے ڈرامے پیش کیے۔ امجد اسلام امجد کے ساتھ اصغر ندیم سید، نورالہدیٰ شاہ، عبدالقادر جونیجو، عطاالحق قاسمی، ڈاکٹر ڈینس آئزک، فضل حسین صمیم اور یونس جاوید جیسے نامور ادیبوں نے ٹیلی ویژن کے لیے ڈرامے لکھنا شروع کیے۔ اگر یہ کہا جائے تو زیادہ صحیح ہوگا کہ اس دور میں ڈراما نگاری کو عروج حاصل ہوا۔ اس زمانے میں ٹی وی ڈراما پورے گھرانے کی تفریح و تعلیم کا باعث تھا۔ سب سے زیادہ ڈرامے سیریلز کی صورت میں ہوئے، پھر سیریز سے زیادہ "طویل دورانیے کے کھیل" ٹیلی ویژن کی پہچان بن گئے۔

امجد اسلام امجد نے "دہلیز"، "سمندر"، "وقت" اور "رات" جیسے ڈرامے لکھ کر ٹیلی ویژن کو نئی روایت دی۔ اصغر ندیم سید نے "لازوال" (بشریٰ رحمان کے ناول سے ماخوذ)، "دریا"، "آسمان"، "دریچے"، "پیاس" اور "خواہش" کے عنوان سے اچھے ڈرامے لکھے۔ اصغر ندیم سید نے منو بھائی اور انور سجاد کے کام کو آگے بڑھاتے ہوئے ڈرامے میں روشن خیالی کو جگہ دینے کے ساتھ ساتھ استحصالی معاشرے کے ہتھکنڈوں کو بھی بے نقاب کیا۔ مستنصر حسین تارڑ نے "پرواز"، "ہزاروں راستے" اور "سورج کے ساتھ ساتھ" سیریلز لکھیں۔ عطاالحق قاسمی نے "اپنے پرائے"، "خواجہ اینڈ سن" جیسے مزاحیہ اور طنزیہ ڈراما سیریز لکھی ہیں۔ منو بھائی نے "اباتیل"، "خاموشی"، "وادی"، "باؤ ٹرین" اور "جھیل" جیسے طویل اقساط کے ڈرامے ٹیلی ویژن کو دیے۔ حسینہ معین نے "ان کہی"، "اجنبی"، "تنہائیاں" اور "دھوپ کنارے" لکھ کر پہچان بنائی۔ عبدالقادر جونیجو نے "دیواریں"، "چھوٹے بڑے لوگ"، "بدلتے موسم"، "کاروان" اور "سیڑھیاں" کا اضافہ کیا۔ جبکہ نورالہدیٰ شاہ نے "جنگل"، "تپش"، "حوا کی بیٹی"، "آسمان تک دیوار"، "آدم زادے"، "ماروی"، "عجائب خانہ" اور "فاصلے" جیسی سیریلز لکھ کر شہرت حاصل کی۔ ان

سب میں "جنگل" کو عوامی مقبولیت حاصل ہوئی۔ "جنگل" میں سندھ کی وڈیرہ شاہی اور جاگیردارانہ سماج کو بے نقاب کیا گیا۔ اس ڈرامے میں "نورالہدیٰ شاہ نے سندھ کی حویلیوں کو ٹیلی ویژن اسٹوڈیو میں لا کھڑا کیا"۔

اس دور میں عبدالقادر جونیجو کی "دیواریں"، "چھوٹے بڑے لوگ" اور "سیڑھیاں" کافی مقبول سیریلز تھیں۔ نورالہدیٰ شاہ اور عبدالقادر نے اپنے ڈراموں کے ذریعے سندھ کی استحصالی ثقافت کو بے نقاب کیا۔ اس زمانے میں پاکستان ٹیلی ویژن سے سندھی ڈرامانگاروں کی ایک ٹیم سامنے آئی۔ نورالہدیٰ شاہ اور عبدالقادر جونیجو کے ساتھ ساتھ امر جلیل، شاہد کاظمی، آغا رفیق، شمشیر حیدری، ممتاز مرزا، آغا سلیم، قمر شہباز اور عبدالکریم بلوچ جیسے علاقائی ڈرامانگاروں نے ملکی سطح پر سندھی کلچر کو ٹیلی ویژن پر متعارف کرایا۔ امر جلیل نے "دوزخ" اور شاہد کاظمی نے "احساس" جیسے کامیاب ڈرامے لکھے۔ ان سندھی ڈرامانگاروں نے نہ صرف ٹیلی ویژن ڈرامے کو جاگیردار کے چہرے سے نقاب اتارنے کا حوصلہ دیا بلکہ اس طبقے کی نفسیات کو ڈرامے کے فن میں بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کیا۔ دوسرے لکھنے والوں میں راحت کاظمی نے "تیسرا کنارہ"، یونس بٹ نے "ہوا" اور "مسکن"، مرزا طاہر بیگ نے "بسیرا بلڈنگ" اور "حصار"، سلیم چشتی نے "ساحل" (عفت قریشی کے ناول سے ماخوذ) حق نواز نے "مراۃ العروس" (نذیر احمد کے ناول سے) عارف وقار نے "گروہ، نصرت جاوید نے "زرد اجالا" شاہد کاظمی نے "چھاؤں" فضل حسین صمیم نے "موسم"، فاطمہ ثریا بجیا نے "انا اور زیست"، امر جلیل نے "مسافتیں" اور "بھنور" نسیم اچکزی نے "ستون"، ذوالقرنین حیدر نے "اب کیا ہوگا"، عارف ضیاء نے "بخت نامہ" اور افضل مراد نے "اعتراف" لکھا۔ اس دور میں جو ڈرامے اور سیریلز مقبول ہوئے ان میں منو بھائی نے "سونا چاندی"، انور سجاد نے "نگار خانہ" اور "فرد جرم"، یونس جاوید نے "اندھیرا اجالا" اشفاق احمد نے "بند گلی"، کمال احمد رضوی نے "مسٹر شیطان"، حسینہ معین نے "دھند"، شعیب منصور نے "آٹھواں آسمان"، ذوالقرنین حیدر نے "معصوم" فضل حسین صمیم نے "خدمت مرکز" اور "مٹی کا مشکیزہ"، حمید کاشمیری نے "سہارے"، "ایمرجنسی وارڈ"، "دائرے"، "رنگ حنا" اور "آج کے افسانے"، آغا ناصر نے "درد کے رشتے" اور "سفر شریک" تحریر کیے۔ ان کے علاوہ "کردار"، "بازگشت"، "راہ گزر"، "دلدل"، "پناہ"، "ریگبان" اور "جشن تمثیل 88ء" کے عنوان سے مختلف لوگوں نے بڑے جاندار کھیل لکھے۔

اس دور میں ٹیلی ویژن پر طویل دورانیے کے ڈراموں نے کافی مقبولیت حاصل کی یہی وجہ ہے کہ بڑے ادیبوں نے بھی لانگ پلے کے لیے کہانیاں لکھیں۔ بانو قدسیہ نے "چٹان پر گھونسلہ"، "زرد گلاب"، "سراب"، "انجانے میں"، "شکایتیں حکایتیں"، "کھل جا سم سم"، "آنکھ مچولی"، "فٹ پاتھ پر گھاس"، "رات گئے" اور "کوئی تو ہو" کے عنوان سے لانگ پلے لکھے۔ منو بھائی نے "دروازہ"، "ساحل"،

"آدھے چہرے"، "گھر سے نکلے"، "مری سادگی دیکھ"، "ڈیڈ لائن"، "آئینہ اور کھڑکی" اور "گمشدہ" جیسے اچھے ڈرامے لکھے۔ امجد اسلام امجد نے "بازید"، "دکھوں کی چادر"، "اپنے لوگ"، "لیکن" اور "شام سے پہلے" لکھے، اشفاق احمد نے "چور بخار"، "ننگے پاؤں"، "متاعِ غرور"، "آسان سی بات" اور "فہمیدہ کی کہانی" کے عنوان سے لکھا۔ یونس جاوید نے "کانچ کا پل"، "دھوپ دیوار"، "ساون روپ"، "وادی پر خار"، "پھولوں کا رستہ"، "رگوں میں اندھیرا"، "سٹیٹس" اور "میرا پیغام محبت ہے" جیسے ڈرامے لکھے۔ جمیل ملک نے "وحشت تنہائی"، "ہزاروں خواہشیں"، "سچا جھوٹ"، "بے قیمت پانی" اور "تیسرا راستہ" لکھ کر خود کو منوایا۔ انور سجاد نے "رسی کی زنجیر"، "امید باہر"، "پکنک"، "صبا" اور "سمندر" کے عنوان سے لکھا جبکہ حسینہ معین کا ایک کھیل "پانی پہ لکھا تھا" مقبول ہوا۔ کامیڈی تھیٹرز کے عنوان سے مختلف مصنفین نے مزاحیہ کہانیاں لکھیں۔ جبکہ اس دور میں ذوالقرنین حیدر نے "نادانیاں"، "باپ رے باپ" اور "نہلے پہ دہلا" لکھ کر شہرت حاصل کی۔

اس دور میں میں موضوعاتی ڈراما ایک قدم آگے بڑھتا ہوا محسوس ہوا۔ پاک فوج کے قومی ہیروز کو خراج عقیدت پیش کرنے اور ان کی قربانیوں کی یاد تازہ کرنے کے لیے، نشان حیدر کا اعزاز پانے والے فوجی جوانوں کی زندگی پر مبنی ڈرامے پیش کیے گئے۔ ان میں "کیپٹن سوار خان شہید، میجر محمد طفیل شہید، عزیز بھٹی شہید اور راشد منہاس شہید" کے ڈراموں نے کافی شہرت حاصل کی۔ اصغر ندیم سید نے بھی اپنے مزاج کے برعکس موضوعاتی ڈرامے لکھے۔ ان کے ڈراموں میں "جہان سفر"، "ستارہ اور سمندر"، "جوڑ توڑ"، "احساس"، "چھاؤں" اور "قطار" شامل ہیں۔ ڈاکٹر ڈینس آئزک جو کہ پشاور سینٹر کے لیے لکھتے تھے، نے "پہلی سی محبت"، "اپنی صلیب" اور "چمن کے پاس" کے عنوان سے ڈرامے تحریر کیے۔

امجد اسلام امجد نے "قافلہ سخت جان"، "اپنے حصے کا بوجھ" اور فلسطین کی تحریک آزادی کے پس منظر میں لبنانی ادیب ڈاکٹر سہیل ادریس کے اسٹیج ڈرامے "زہرہ من دم" سے ماخوذ کھیل "لہو میں پھول" لکھا جبکہ شہزاد خلیل اور سلیم طاہر نے نشان حیدر کے مجاہدوں پر ڈرامے پیش کیے۔ فاطمہ ثریا بجیا نے "بیگمات"، "میراث"، "براھیم کی تلاش" اور "برسوں کے فاصلے" لکھے۔ یونس جاوید نے "عہد وفا"، "صبح سفر"، "دیار عشق" اور "طلوع" کے عنوان سے لکھا۔ 1987 تا1998 میں پاک چین دوستی پر مبنی "پیمان وفا" اور "رشتے اور راستے" کے عنوان سے ڈرامے پیش کیے گئے۔ آغا ناصر نے "مٹی کی مہک" جبکہ طاہر شیخ نے "ڈراما 88" کا خصوصی کھیل لکھا، سلطانہ گوہر عظمٰی نے ڈراما 88 میں "انارکلی" لکھا۔ اس دور میں کشمیر کی تحریک آزادی پر پہلی دفعہ شاہد محمود ندیم نے قلم اٹھایا۔ شاہد محمود ندیم نے

کشمیر پر موضوعاتی ڈرامے کا آغاز "وصال" لکھ کر کیا۔ جن کی تقلید میں بعد میں ٹیلی ویژن پر بہت سے مقبول ڈرامے پیش کیے گئے۔

ٹیلی ویژن ڈراما نگاری کا چوتھا اور آخری دور 1990ء تا 2000ء تک ٹیلی ویژن پر جدید اور کمرشل ڈراما نگاری کا دور کہلاتا ہے۔

فکری سطح پر آمریت سے نکل کو جمہوری آزادی کا دور شروع ہوتا ہے۔ جمہوری سفر کے آغاز ہی میں افراتفری اور بے یقینی کا عنصر غالب آ گیا تھا۔ افغانستان اگر اندرونی آگ میں جل رہا تھا تو کشمیر میں تحریک آزادی عروج پر پہنچ چکی تھی۔ چنانچہ کشمیر کا موضوع بھی ڈرامے پر اثر انداز ہوا۔ کشمیر پر موضوعاتی ڈرامے لکھے گئے ہیں۔ بوسنیا میں مسلح افواج پر ڈراما "الفا، براوو، چارلی" بنا۔ اس دوران ٹیلی ویژن نے کمرشل ڈراما بنانے والوں کو وقت فروخت کرنا شروع کر دیا تھا۔ چنانچہ ڈراما کمرشل بنیادوں پر بنایا اور لکھوایا جانے لگا۔ پھر باہر کے ملکوں میں عکس بندی کا رجحان شروع ہوا۔ اس رجحان نے بیرون ممالک میں رہنے والوں کے مسائل سے زیادہ گلیمر کو فروغ دیا۔ ایک طرف پرائیویٹ پروڈکشن سے ڈراموں کی بھرمار ہوگئی تو دوسری طرف نئے ٹی وی چینل کھلنے شروع ہوئے۔ اب ناظر کو کسی ایک اسٹیشن سے ڈراما دکھانا مشکل تھا۔ اس افراط کی وجہ سے ناظر آسانی سے اپنی پسند کا ڈراما لگا کر بیٹھ سکتا ہے۔ اس آخری دور میں وہ ڈراما ختم ہوا جو خاندان بھر کے لیے پیش کیا جاتا تھا۔ کہانی سے زیادہ گلیمر اور دو دو محبتوں پرمبنی کہانیوں کا روایتی پلاٹ ڈراموں کا حصہ بنا: "پہلے صرف پی ٹی وی کی اجارہ داری تھی، کوئی اور ڈراما بنا ہی نہیں سکتا تھا، ہفتے میں چھ ڈرامے ہوتے تھے۔ روز ایک ڈراما چلتا تھا، چھ کے چھ ڈرامے دیکھے جاتے تھے۔ ان میں برے بھی تھے، مگر اچھے بھی تھے آج بھی وہی فرق ہے آج کمرشل ڈراما ہے اور جو ادیب لکھ رہے ہیں وہ یقیناً اچھا ڈراما ہے اور جو غیر ادیب لکھتا ہے وہ آج بھی اچھا نہیں"۔

اس آخری دور میں جو ڈراما سیریز مشہور ہوئیں ان میں اشفاق احمد کا "منچلے کا سودا"، امجد اسلام امجد کا "دن"، "فشار" اور "اپنے ہمن"، عطاالحق قاسمی کا "شب دیگ" اور "حویلی"، یونس جاوید کا "پت جھڑ"، منصور آفاق کا "زمین" اور "دنیا"، شاہد ندیم کا "زرد دوپہر"، اصغر ندیم سید کا "الاؤ"، مسرت کلانچوی کا "ریگزار" اور "مسافت"، مرزا اطہر بیگ کا "نشیب" (عبداللہ حسین کے ناول سے ماخوذ) "یہ آزاد لوگ"، "دلدل"، "خواہ مخواہ" اور "رنجشیں"، جمیل ملک کا "لمبے ہاتھ" اور "آندھیاں"، منو بھائی کا "یہ کہانی نہیں"، حسینہ معین کا "کہر"، "آہٹ" اور "کسک"، فاطمہ ثریا بجیا کا "عروسہ"، "گھر ایک نگری"، "اساوری"، "تصویر"، عبدالقادر جونیجو کا "ماروی"، "چھوٹے لوگ"، ناہید سلطانہ اختر کا "آنچ"، اسد محمد خان کا "منڈی"، عدیم ہاشمی کا "آغوش"، امر جلیل کا "زیست" اور "سارنگ" ناصر بلوچ کا "شہباز"، مشاء یاد کا "جنون" اور "بندھن"، خالدہ حسین کا "آشوب" اور آصف شاکر کا "ایک تھی گڑیا"، مقبولیت کی سند حاصل کر سکے ہیں۔ اس چوتھے دور میں جو ڈراما سریز مقبول ہوئیں ان میں شاہد ندیم کی "اڑان"، شہزاد احمد کی "دیوار"، حمید کاشمیری کا "روزن زنداں" اور "اعتراف"، فاطمہ ثریا بجیا کا "فرض اور قرض"

مشہور ہیں ان کے علاوہ "سراغ"، "کہانی گھر"، "وقت کی بات"، "نصف صدی کا قصہ"، "سلامتی"، "راستے"، "قاسمی کہانی"، "فیصلہ" اور "سچی کہانیاں" کے عنوان سے ڈراما سیریز پیش کی گئیں جن کو مختلف مصنفین نے تحریر کیا۔

اس دور میں جو لانگ پلے ٹیلی کاسٹ ہوئے ان میں جمیل ملک کا "مشرق و مغرب"، "جوکر"، "محبت محبت"، "اندر کا آدمی"، "امانت" اور "بے آواز"، شاہد محمود ندیم کا "گواہی"، منو بھائی کا "خوبصورت"، مرزا اطہر بیگ کا "دھند میں راستہ"، "بے نیند راتوں کے خواب"، اصغر ندیم سید کا "سارہ اور عمارہ"، "ملکہ عالم" اور "نشیب و فراز"، ذوالقرنین حیدر کا "جنون کے رنگ"، خالدہ حسین کا "ٹھنڈا پانی"، امر جلیل کا "سناٹا"، فاروق قیصر کا "آئیڈیا" اور خالد محمود زیدی کا "مہمان" مشہور ہیں۔ مزاحیہ ڈراما نگاری میں شاہد محمود ندیم کا "جنجال پورہ"، ایم شریف کا "پانچوں گھی میں"، حامد رانا کا "محلے دار" اور فاروق قیصر کا "سرگم سرگم پھر سرگم" مشہور ہوئیں جبکہ "گیسٹ ہاؤس"، "شوخی تحریر"، "کامیڈی تھیٹر" اور "حماقتیں" کے عنوان سے مختلف مصنفین نے کھیل تحریر کیے۔

اس دور میں موضوعاتی ڈراما نگاری کی ٹیلی ویژن والوں نے کافی حوصلہ افزائی کی۔ کشمیر کے موضوع پر بعض ادیبوں سے ڈرامے لکھوائے گئے۔ تاہم کشمیر کے علاوہ جو موضوعاتی ڈرامے ٹیلی کاسٹ ہوئے ان میں بختیار احمد کا "کل اور آج"، احمد ندیم قاسمی کا "وفا کے پیکر" (غازی علم دین) "شناخت"، "زنجیر"، "کھول آنکھ زمین دیکھ" اور "ہم زندہ قوم ہیں"، امجد اسلام امجد کا "نظام لوہار" اور "تسلسل"، منظر امام کا "وفا کے پیکر"، انور مقصود کا "قابیل اور تماشا"، کیف رضوانی کا "جناح سے قائد"، زاہدہ حنا کا "خواب مرتے نہیں"، فاطمہ ثریا بجیا کا "بابر" اور نلقہ عارفہ "شامل ہیں۔ کشمیر کے موضوع پر ٹیلی ویژن کی کوششوں سے ڈرامے پیش کیے گئے۔ ان ڈراموں میں بختیار احمد کا "مقدمہ کشمیر"، جو منی ڈوکو ڈراما سیریل (Mini Docu Drama Serial) ہے پیش کیا گیا۔ شاہد محمود ندیم نے "محاصرہ" لکھا جو چار اقساط پر مبنی ڈراما سیریل تھا۔ جمیل ملک نے "زمیں بدر"، سجاد ترمذی نے "منزل"، حمید کاشمیری نے "چار چنار"، ظہور احمد نے "لہو سے کر کے وضو"، اصغر ندیم سید نے "کشمیر روڈ" اور اقبال حسن خان نے لانگ پلے، "طلوع"، "ایندھن" اور "یاترا" جیسے ڈرامے کشمیر کے موضوع پر لکھے۔ شہزاد احمد نے ۱۳ اقساط پر مبنی ڈراما "وفا" لکھا، ان کے علاوہ رؤف خالد نے پہلے "انگار وادی" اور پھر "لاگ" لکھ کر کشمیر کے موضوع پر ڈراما نگاری کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا۔

پاکستان ٹیلی ویژن نے ابتدا ہی سے قومی موضوعات پر ڈرامے پیش کر کے موضوعاتی ڈرامے کی روایت ڈال دی تھی۔ ٹیلی ویژن کا آغاز ایک ہنگامہ خیز دور میں ہوا تھا۔ جنگ ستمبر 1965ء کے موقع پر جو موضوعاتی ڈرامے ٹیلی کاسٹ کیے گئے ان پر جنگ کے اثرات غالب تھے۔ آغاز میں جن ادیبوں سے

ٹیلی ویژن کے لیے ڈرامے لکھوائے گئے ان میں منو بھائی، کمال احمد رضوی، آغا ناصر، اشفاق احمد اور عشرت رحمانی پیش پیش تھے۔ ٹیلی ویژن ڈراما نگاری کے دوسرے دور میں موضوعاتی ڈراما نگاری کو ڈراما سیریز "پلیٹ فارم" نے فروغ دیا۔ کشمیر کے پس منظر میں سب سے پہلا ڈراما بانو قدسیہ نے "انکشاف" کے نام سے لکھا جو 1968ء میں ٹیلی کاسٹ ہوا۔ سقوط مشرقی پاکستان کے جاں گداز سانحہ کے بعد قومی آزادی کے تحفظ کا احساس اجاگر کرنے کی ضرورت محسوس کی گئی۔ چنانچہ ٹیلی ویژن نے "آزادی کے مجرم" کے نام سے ایک ڈراما سیریز شروع کی۔ اس سیریز کے لیے مختلف ادیبوں نے ڈراما سکرپٹ لکھے۔ موضوعاتی ڈراما نگاری میں ٹیلی ویژن ڈرامے کی تاریخ کا تیسرا دور سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس دور میں نہ صرف قومی آزادی اور جذبہ حب الوطنی کی آبیاری کی گئی بلکہ دنیا بھر میں آزادی پسند اقوام کی جدوجہد کو بھی ڈرامے کا موضوع بنایا گیا۔ قومی ہیروز کو خراج عقیدت پیش کرنے اور ان کی قربانیوں کی یاد تازہ کرنے کے لیے پاک فوج کے نشان حیدر پانے والے ہیروز کی زندگیوں پر ڈرامے ٹیلی کاسٹ ہوئے۔ اس دور میں فلسطین، افغانستان اور کشمیر پر موضوعاتی ڈرامے تیار کروائے گئے۔

پاکستان ٹیلی ویژن کے آخری دور میں کشمیر کا موضوع سب سے نمایاں رہا۔ شاہد محمود ندیم، رؤف خالد، اقبال حسن خان، فاطمہ ثریا بجیا، شہزاد احمد اور بختیار احمد نے اہل کشمیر کے ساتھ والہانہ وابستگی اور قومی ترجمانی کا حق ادا کرنے کی کوشش کی۔ ان کے علاوہ کیف رضوانی کا ڈراما "جناح سے قائد تک" نے کافی شہرت حاصل کی۔ مجموعی طور پر پاکستان ٹیلی ویژن نے موضوعاتی ڈرامے کے ذریعے قومی تشخص کو فروغ دیا۔ تاہم ہمارے ہاں جتنے بھی موضوعاتی ڈرامے ٹیلی کاسٹ ہوئے ان میں ٹیلی ویژن کی پالیسی اور پلاننگ کا حصہ کم اور حکومت وقت کی ضرورت اور تحریک زیادہ رہی ہے۔ اس لیے 90 فیصد ڈراموں میں حقائق پر مؤقف کو ترجیح دی گئی۔ آج بھی اگر مبنی بر حقیقت موضوع کو اچھی پروڈکشن کے ساتھ پیش کیا جائے تو موضوعاتی ڈراما آگے بڑھ سکتا ہے۔ پاکستان ٹیلی ویژن جب تک قومی مفادات کا حقیقت پسندانہ تجزیے سے ڈرامے ٹیلی کاسٹ نہیں کرے گا۔ اس وقت تک قوم میں آزادی کے تحفظ کا احساس پیدا نہیں ہو سکتا۔(2)

اردو ڈراما کی تاریخ میں امتیاز علی تاج کی تخلیق ڈراما "انارکلی" کو جو مقبولیت حاصل ہوئی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ یہ ڈراما پہلی بار 1932 میں شائع ہوا۔ اس کے بعد اب تک اس کے متعدد ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں اور اس ڈرامے کی مقبولیت برقرار ہے۔ بھارت میں انارکلی کی کہانی کی اساس پر ایک فلم "مغل اعظم" بنائی گئی جسے فلم بینوں نے بہت پسند کیا۔ اپنی نوعیت کے لحاظ سے انارکلی ایک ایسی رومانی داستان ہے جس کے حقیقی مآخذ کے بارے میں اب تک کوئی ٹھوس تاریخی حقیقت یا دستاویزی ثبوت سامنے نہیں آیا۔ خرافات، مفروضات، قیاس اور وہم و گمان کا ایک ایسا سلسلہ ہے جس نے تحقیقی منظرنامے کو گہنا دیا

ہے۔ ادب کے قارئین اس داستان کے سحر میں اس قدر کھو گئے ہیں کہ حقائق کی تلاش میں پیہم ٹامک ٹوئیے مارتے پھرتے ہیں مگر نشانِ منزل کہیں نہیں ملتا۔ وہی نور جہاں اور جہانگیر کے کبوتروں والا معاملہ ہے جو کبھی تھا ہی نہیں مگر لوگ اب تک اسے کالنقش فی الحجر قرار دیتے ہیں۔ انارکلی کی پوری داستان ایسے واقعات سے لبریز ہے جو سرے سے کبھی وجود میں ہی نہیں آئے۔

ڈراما انارکلی ایک رومانی موضوع پر لکھی گئی داستان کی اساس پر استوار ہے۔ مطلق العنان مغل شہنشاہ جلال الدین اکبر اپنی منظورِ نظر کنیز انارکلی کے حسن و جمال اور رقص کا شیدائی ہے۔ نادرہ نامی یہ کنیز قصرِ شاہی میں اس قدر دخیل ہے کہ تمام امور میں بادشاہ اس کی رائے کو اہمیت دیتا ہے۔ اس کنیز سے بادشاہ نے جو پیمان وفا باندھا وہ اس کی زندگی میں بے حد اہم ہے۔ اس کہانی میں ایک اہم موڑ اس وقت آتا ہے جب بادشاہ کا بیٹا اور ولی عہد شاہزادہ سلیم بھی اسی کنیز کی زلف گرہ گیر کا اسیر ہو جاتا ہے جو اس کے باپ کے لیے راحت و آرام کا وسیلہ ہے۔ ایک طرف تو جلال الدین اکبر کی ہیبت و سطوت کے سامنے یہ کنیز بے بس ہے تو دوسری طرف شہزادہ سلیم کی پرکشش شخصیت اور انداز دلربائی نے اسے تذبذب میں مبتلا کر دیا ہے۔ اس کے لیے جائے رفتن نہ پائے ماندن والا معاملہ بن جاتا ہے۔ ایک طرف تو شہنشاہ جلال الدین اکبر اس کنیز کو اپنی ذاتی ملازمہ سمجھتے ہوئے اس پر بلا شرکت غیرے اپنا استحقاق جتاتا ہے تو دوسری طرف ولی عہد شہزادہ سلیم کی نگاہِ انتخاب اس پر پڑ چکی ہے اور اس کو اپنی شریکِ حیات بنانے پر تل گیا ہے۔ انارکلی نہایت رازداری سے کام لیتے ہوئے اپنے دونوں عشاق کے دل کی تسکین کا خیال رکھتی ہے، لیکن عشق اور مشک کبھی چھپائے نہیں چھپ سکتے۔ یہ راز بالآخر ایک اور کنیز دلآرام کی سازش سے طشت از بام ہو جاتا ہے۔ جلال الدین اکبر اور شہزادہ سلیم میں اس کنیز کے حصول کے لیے محاذ آرائی اس قدر بڑھ جاتی ہے کہ دونوں کی افواج آمنے سامنے ہو جاتی ہیں اور ایک جنگ کے بعد شہزادہ سلیم اور انارکلی کو قید کر لیا جاتا ہے۔ شہزادہ سلیم تو محفوظ رہتا ہے مگر انارکلی کو جلال الدین اکبر کے احکامات کے تحت زندہ دیوار میں چنوا دیا جاتا ہے۔ اس طرح اس پوری کہانی کو ایک المیہ قرار دیا جا سکتا ہے جس نے ایک پورے خاندان اور پوری سلطنت کو ہلا کر رکھ دیا۔ جنرل مان سنگھ جیسے دلیر سپہ سالار اور معاملہ فہم سپاہی، اکبر جیسے سیاست دان اور منتظم کو اس رومانی داستان نے بے بس و لاچار بنا کر اضطراب میں مبتلا کر دیا۔ یہ تمام سوالات ادب کے سنجیدہ قاری کے لیے لمحۂ فکریہ ہیں۔ وہ یہ سمجھنے پر مجبور ہے کہ زیبِ داستاں کے لیے اس داستان میں بات کا بتنگڑ بنا دیا گیا ہے۔ یہ سارا افسانہ کذب و افترا، بہتان طرازی، الزام تراشی، کردار کشی اور بدنیتی پر مبنی شقاوت آمیز ناانصافی کی قبیح مثال ہے۔ خود امتیاز علی تاج نے اس ڈرامے کی حقیقت کے بارے میں اپنے تحفظات کا اظہار کیا ہے اور اس کو تاریخی واقعات سے متصادم سمجھتے ہوئے اس کی افسانوی حیثیت کو واضح کیا ہے۔ اس سے یہ حقیقت معلوم ہوتی ہے کہ افسانے کبھی حقیقت نہیں بن سکتے۔ اس فرضی، من گھڑت

اور پشتارہ کذب و افترا ڈرامے کے پس منظر کے بارے میں کچھ چشم کشا حقائق پیش خدمت ہیں۔ ان کی روشنی میں تاریخی صداقتوں کی تفہیم اور درست نتائج تک رسائی کی ایک ممکنہ صورت پیدا ہو سکتی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ انارکلی کا واقعہ 1599 میں وقوع پذیر ہوا۔ یورپی سیاح ولیم فنچ جو 1618 میں لاہور پہنچا، اس نے اپنی یادداشتوں میں اس المیے کا ذکر بڑے دردناک انداز میں کیا ہے۔ اس نے پوری کوشش کی کہ کسی نہ کسی طرح اس من گھڑت واقعے کے ذریعے مغل شہنشاہ اکبر کو بدنام کیا جائے۔ اس نے اکبر کی توہین، تذلیل، تضحیک اور بے توقیری میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھی۔ اس کے بعد 1618 میں ایک اور یورپی سیاح ایڈورڈ ٹیری لاہور آیا، اس نے بھی اپنے پیش رو سیاح کی ہاں میں ہاں ملاتے ہوئے اس فرضی داستان کو خوب نمک مرچ لگا کر پیش کیا۔ دراصل یہ ایک سازش تھی جسے مسلسل آگے بڑھایا جا رہا تھا۔ چار سال بعد یعنی 1622 میں یورپ سے سیاحت کی غرض سے آنے والے ایک اور سیاح ہربرٹ نے بھی اس قصے کو اپنی چرب زبانی سے خوب بڑھا چڑھا کر بیان کیا۔ اس کے باوجود کسی نے ان بے سروپا الزامات پر کان نہ دھرا۔ اس زمانے میں ادب کے سنجیدہ قارئین نے اس قسم کے عامیانہ نوعیت کے بیانات کو کبھی لائق اعتنا نہ سمجھا۔ پورے دو سو سال تک برصغیر کے لوگ اس قصے سے لاعلم رہے کسی غیر جانب دار مورخ کے ہاں اس کا ذکر نہیں ملتا۔ نورالدین جہانگیر نے تزک جہانگیری میں کہیں اس کا ذکر نہیں کیا۔ اس عہد کے ممتاز مورخ والہ داغستانی اور خافی خان جو اکبر اور جہانگیر کی معمولی نوعیت کی لغزشوں پر بھی نظر رکھتے تھے، انھوں نے بھی کسی مقام پر اس قصے کو ذکر نہیں کیا۔ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ یہ تمام قصہ محض تخیل کی شادابی ہے۔ یورپی سیاحوں نے اپنی منفی سوچ کو بروئے کار لاتے ہوئے سازش کا جو بیج بویا وہ رفتہ رفتہ نمو پاتا رہا۔ 1864 میں مولوی نور احمد چشتی نے اپنی تصنیف "تحقیقات چشتی" میں انارکلی اور اکبر کے اس رومان کا ذکر کیا ہے۔ 1882 میں کنہیا لال ہندی نے اپنی تصنیف "تاریخ لاہور" میں انارکلی، اکبر اور سلیم کے اس المیہ قصے کا احوال بیان کیا ہے۔ یہ سلسلہ مقامی ادیبوں کے ہاں ایک طویل عرصے کے بعد اس قصے کی بازگشت سنائی دینے لگی۔ سید محمد لطیف نے بہت بعد میں انارکلی اور اکبر کے اس المیے کا ذکر اپنی تصنیف (HistoryofLahore) میں کیا ہے۔ یہ انگریزی کتاب 1892 میں شائع ہوئی۔ تاریخی حقائق سے یہ بات روز روشن کی طرح واضح ہو جاتی ہے کہ انارکلی، اکبر اور سلیم کا یہ رومانی المیہ جسے ابتدا میں یورپی سیاحوں نے محض تفنن طبع کے لیے اختراع کیا، آنے والے دور میں اس پر لوگوں نے اندھا اعتقاد کرنا شروع کر دیا ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حقیقت کو خرافات کے سرابوں کی بھینٹ چڑھا دیا گیا ہے۔ دروغ گوئی کے اس طوفان بلاخیز میں بسیط حقائق اب عنقا ہوتے چلے جا رہے ہیں۔ اس لرزہ خیز اعصاب شکن حالات میں ادبی تحقیق پر مائل ادیب یہ سوچنے پر مجبور ہیں کہ دیکھیے اب افسانہ طراز، چرب ساز اور کفن دزد عناصر کیا گل کھلاتے ہیں اور نتائج کا اونٹ کس کروٹ بیٹھتا ہے۔

خامہ انگشت بہ دنداں کہ اسے کیا لکھیے
ناطقہ سر بہ گریباں کہ اسے کیا کہیے

آثار قدیمہ، تاریخی حقائق اور دستاویزی ثبوت اس تمام المیہ ڈرامے کو جھوٹ کا پلندہ قرار دیتے ہیں۔ وہ دیوار جس کے بارے میں یہ شوشہ چھوڑا گیا کہ اس میں انارکلی کو زندہ دفن کیا گیا۔ اس کے آثار لاہور شہر میں کہیں موجود نہیں۔ انارکلی کے تنازع پر جنرل مان سنگھ اور شہزادہ سلیم کی مسلح افواج کے درمیان جو خونریز جنگ ہوئی اس کے میدان جنگ، مرنے والوں اور زخمیوں کی تعداد کا کوئی علم نہیں۔ جنرل مان سنگھ تو مغل افواج کی کمان کر رہا تھا شہزادہ سلیم نے ایک بڑی فوج کہاں سے حاصل کی اور اس کی تنخواہ اور قیام و طعام کا بندوبست کیسے ہوا؟ جنرل مان سنگھ کی کامیابی کے بعد شہزادہ سلیم کی حامی اور اکبر کی مخالف فوج پر کیا گزری؟ کیا اکبر کی سراغ رسانی اس قدر کمزور تھی کہ اسے دلآرام کے علاوہ کسی سراغ رساں نے اس بات کی مخبری نہ کی کہ ولی عہد شہزادہ ایک کنیز کے چنگل میں پھنس کر بغاوت پر آمادہ ہو سکتا ہے۔ کیا اکبر اعظم کا نظام سلطنت اس قدر کمزور تھا کہ اسے اپنے خلاف سازش اور بغاوت کی کانوں کان خبر نہ ہوئی۔ یہ سب سوال ایسے ہیں جو اس قصے کو نہ صرف من گھڑت ثابت کرتے ہیں بلکہ اسے یورپی سیاحوں کی بدنیتی اور ذہنی افلاس پر مبنی ایک صریح جھوٹ قرار دیتے ہیں۔

لاہور سول سیکریٹریٹ میں جو انارکلی کے نام سے موسوم ہے وہ انارکلی کا مقبرہ نہیں بلکہ زین خان کوکہ کی صاحب زادی "صاحب جمال" کی آخری آرام گاہ ہے۔ یہ شہزادہ سلیم کی منکوحہ تھی۔ اس کا مقبرہ شہزادہ سلیم نے اپنے عہد میں تعمیر کروایا۔

امتیاز علی تاج نے ولیم فنچ کے بیان کو بنیاد بنایا ہے۔ یاد رکھنا چاہیے کہ تاریخ اور تخلیق ادب کے تقاضے مختلف ہوتے ہیں۔ فردی اجتماعی زندگی مختلف نوعیت کے حالات کی امین ہوتی ہے۔ زندگی میں تغیر و تبدل کا ایک نظام موجود ہے اور اجتماعی زندگی انہی قوانین کے زیر اثر رہتی ہے۔ وادیٔ خیال کو مستانہ وار طے کرنے والوں کو اس حقیقت سے بے خبر نہیں رہنا چاہیے کہ شعور و ذہن کا ارتقا تاریخ کے ایک ایسے مسلسل عمل کی جانب متوجہ کرتا ہے جو فکر و نظر کے متعدد نئے دریچے وا کرنے کا مؤثر ترین وسیلہ ہے۔ سید امتیاز علی تاج نے تاریخ اور تاریخ کے مسلسل عمل کے بارے میں بلاشبہ مثبت شعور و آگہی پروان چڑھانے کی سعی کی ہے۔ ان کے اسلوب میں تاریخی شعور کا جو منفرد انداز جلوہ گر ہے وہ زندگی کی ایسی معنویت کا مظہر ہے جو نئی بصیرتوں کی امین ہے۔

ہیگل نے لکھا ہے۔

"چونکہ انسانی آزادی اور حساس آزادی ایک چیز ہے لہذا آزادی کا ارتقا کا شعور ذہن کا ارتقا ہے۔ اس عمل میں ہر قسم کے افکار تشکیل پاتے ہیں۔ اس لیے فلسفہ تاریخ صرف انسانی عمل ہی کو ظاہر نہیں

کرتا بلکہ وہ کائناتی عمل سے بھی پردہ اٹھاتا ہے۔''

ڈرامہ انارکلی امتیاز علی تاج نے 1922 میں مکمل کیا۔ اس کی اشاعت دس سال بعد ہوئی۔ اس ڈرامے کو تاریخ کا معتبر حوالہ قرار نہیں دیا جا سکتا۔'' ۳

انارکلی کے کرداروں میں ایسے اوصاف پائے جاتے ہیں جو اپنی خصوصیات کی بناء پر فن کے پیمانے پر بدرجہ اتم پورے اترتے ہیں۔ مثال کے طور پر اکبر، سلیم اور انارکلی اس ڈرامے کے کلیدی کردار ہیں۔ دل آرام کا کردار بھی اہم ہے۔ علاوہ ازیں ثریا مہارانی، بختیار، داروغہ زندان سیات، مروارید اور انارکلی کی بوڑھی ماں ایسے ضمنی کردار ہیں جو تذبذب، تجسس اور کشمکش کو آگے بڑھانے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ مصنف کا کمال ہے کہ اس نے ان ضمنی اور چھوٹے کرداروں کو بھی اپنے زور قلم کے بل بوتے پر ڈرامہ انارکلی کے شاندار کردار بنا کر پیش کیا ہے۔ تاج نے اپنے کرداروں کی سیرت اور صورت کی تصویر کشی کرتے وقت ایسا زور قلم اور ادبی شکوہ دکھایا ہے کہ اسٹیج پر ایسے کرداروں کا دکھانا ناممکن اور محال ہو گیا ہے۔ مثال کے طور پر ڈرامے کے نمایاں کردار انارکلی کا تعارف وہ ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

''چمپئی رنگ میں اگر سرخی کی خفیف سی جھلک نہ ہو تو شائد بیمار سمجھی جائے خدوخال شعراء کے معیار حسن سے بہت مختلف، اس کا چہرہ دیکھ کر ہر تخیل پسند کو پھولوں کا خیال ضرور آتا ہے۔''

کردار نگاری کے اعتبار سے ڈرامہ نگار نے ایسے ادبی اور فنی لوازمات کا خیال رکھا ہے کہ کسی کردار کے قول و فعل میں تضاد کا کھٹکا بھی محسوس نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ انارکلی میں کردار نگاری اوج ثریا کو چھو رہی ہے۔

اکبر کے سینے میں باپ کا دل ہے لیکن وہ اپنے ولی عہد سلیم کو پختہ عمل کا مالک اور شاہانہ جاہ وجلال کا پیکر دیکھنا چاہتا ہے۔ وہ سلیم کو شیخو کی حیثیت سے بلاشبہ ٹوٹ کر پیار کرتا ہے لیکن ولی عہد کی حیثیت سے وہ اسے ملک گیری اور جہاں بانی کے جوہر سے متصف دیکھنے کا آرزومند ہے وہ یہ نہیں چاہتا کہ ولی عہد اپنی ایک ادنیٰ کنیز کے سر پر محبت کا آنچل ڈالے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ اکبر سلیم کی شادی کسی ایسی جگہ کرانا چاہتا ہے جہاں سلیم کے سیاسی ہاتھ مضبوط ہو سکیں۔

سلیم انارکلی کا شیدائی تو ہے لیکن دل و جاں سے نہیں ایسا لگتا ہے کہ اس کے جسم میں گداز ہے لیکن دل اس دولت سے یکسر خالی ہے۔ بیشک وہ باتوں کے بے شمار گھوڑے دوڑاتا ہے مثال کے طور پر: ''اللہ پھر یہ بھی ہوئی محبت کب تک راز رہے گی۔ مجبور دل یونہی چپ چاپ دیکھا کرے گا۔''

سلیم کے آخری جملے نہ صرف سلیم کے مستقبل کے متعلق ممکنہ اندیشوں کا اظہار ہے بلکہ اس سے اس کی قلبی کیفیت اور فطرت کی جانب بھی ایک واضح اشارہ ملتا ہے کہ اسے محبت کے مقابلے میں شہنشاہی کی کوئی اہمیت معلوم نہیں ہوتی۔ آگے چل کر سلیم کی یہ گفتگو اس کے کردار کی وضاحت کرتی ہے۔

جہاں تک انارکلی کا تعلق ہے وہ درحقیقت عشق و وفا اور فکر و فن کا ایک حسین و جمیل شاہکار ہے۔ وہ نہ تو زندگی سے خوف کھاتی ہے اور نہ ہی موت سے آنکھیں چراتی ہے۔ اسے اپنی رسوائی کا بھی ڈر نہیں۔ لیکن شہزادے کی رسوائی کے بارے میں فکرمند رہتی ہے اور اکبر اعظم کے رعب میں آ کر سلیم کی بے وفائی کے شکوک و شبہات کا بھی شکار نظر آتی ہے۔ اس کے جذبہ عشق کے آگے جب موت بھی سر جھکا دیتی ہے۔ تو اکبر اسے دیوار میں چنوا دیتا ہے۔ اس طرح یہ لافانی کردار تاریخ عالم میں زندہ جاوید ہو جاتا ہے۔ اور بعد کے لوگ انارکلی کے نام کو بطور ایک استعارہ محبت لیتے رہتے ہیں۔ اور ان کی وفا کی مثالیں بھی زبان زد عام ہو جاتی ہیں۔

دلارام شہزادہ سلیم کی پہلی منظور نظر اور محل سرا کی خاص کنیز ہے۔ لیکن سلیم سے انارکلی کے تعلقات قائم ہونے کے بعد آتش رقابت سے بری طرح جل رہی ہے۔ وہ شہزادے پر آنچ نہیں آنے دینا چاہتی۔ مگر انارکلی کو بہر صورت تباہ کرنے پر ادھار کھائے بیٹھی ہے۔ اس کے کردار اور جذبہ رقابت کو ظاہر کرنے کے لئے تاج نے صرف ایک جملے سے کام لیا ہے۔ اس وقت دل آرام جشن نوروز کے لئے زبردست تیاری کر رہی ہے۔ اور سازشوں کے جال پھیلانے میں ہمہ تن مصروف ہے۔ کہ ایک واقف حال کنیز اس سے پوچھتی ہے۔" پھر آخر کیا کرو گی؟ دل آرام جواب دیتی ہے (ناگن کی دم پر کوئی پاؤں رکھ لے تو وہ کیا کرتی ہے)۔

جہاں تک انارکلی کے مکالموں کا تعلق ہے تو یہ بھی بڑے جاندار اور پروقار ہیں۔ اس ڈرامے کا ہر کردار موقع و محل کے مطابق گفتگو کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انارکلی کے مکالمے کسی موقع پر بھی نہ تو ڈھیلے اور سست پڑتے ہیں اور نہ اپنی اہمیت و حیثیت سے محروم ہوتے ہیں۔ بلکہ ڈرامائی کیفیت سے ہلچل اور تجسس پیدا کرتے چلے جاتے ہیں۔ بعض ناقدین اس ڈرامے کی زبان پر اعتراض کرتے ہیں لیکن حق یہ ہے کہ ایسے اعتراضات معمولی معمولی خامیوں کے نتیجے میں ظہور پذیر ہوئے۔ جبکہ ان خامیوں کے مقابلے میں انارکلی کی خوبیاں نقطہ عروج تک پہنچی ہوئی ہیں۔ اس سلسلے میں چست مکالمات، نزاکت الفاظ اور حسن و بیان اپنی مثال آپ ہے چنانچہ پروفیسر محمد سعید انارکلی کے مکالموں کے بارے میں کہتے ہیں کہ" الفاظ میں شاعری ہے مگر تک بندی نہیں حرکات میں زندگی ہے مگر حقیقت نہیں، غرض جو لفظ ہے دلنشین اور جو حرکت ہے دلکش ہے۔"

مکالمہ نگاری کے سلسلے میں مصنف نے کرداروں کی نفسیات اور ان کی ذہنی سطح کا بطور خاص خیال رکھا ہے۔ لیکن اس ادیبانہ و فنکارانہ تدبیر گری کے باوجود وقتاً فوقتاً انارکلی اعتراضات کی زد میں آتی رہی۔ مثلاً پروفیسر عبدالسلام کہتے ہیں کہ" اس ڈرامے کی ایک اہم کمی اور خامی خود کلامی کا افراط ہے" پروفیسر عبدالسلام نے ڈرامہ انارکلی میں خود کلامی پر اعتراض کیا ہے جبکہ ایک دوسرے نقاد ڈاکٹر حنیف

فوق اس خود کلامی کے سلسلے میں یوں فرماتے ہیں، ''تاج نے خود کلامی کو اخلاقانہ طور پر استعمال کیا ہے اور اس کے ذریعے جیتے جاگتے پیکر تراشے ہیں۔'' درحقیقت انارکلی میں خود کلامی کوئی فالتو چیز محسوس نہیں ہوتی۔ ڈرامہ نگار نے اسے موقع و محل کے مطابق پیش کیا ہے۔ جس کی وجہ سے اس ڈرامے میں خود کلامی خامی کے بجائے خوبی اور حسن معلوم ہوتی ہے۔ ایک کامیاب مکالمہ نگار کی حیثیت سے سید تاج اپنے کرداروں کے عادات و اطوار، ان کے مزاج اور سوچ سے گہری واقفیت رکھتے ہیں۔ اس لئے ان کے مکالموں میں ہر کردار اپنی انفرادیت کے ساتھ سامنے آتا ہے اور اس کی مخصوص حالت آخر دم تک برقرار رہتی ہے۔؎

محاصل:

سب سے پہلے یہ کہ ڈراما کو تحقیق کا ایک کیوں رکھا گیا اس کی ایک اور سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اردو ڈرامہ برصغیر پاک و ہند کی سرحدوں سے نکل کر پورے ایشیاء میں پھیل چکا ہے کچھ اسلامی ممالک کے ڈراموں کو اردو زبان میں ''ڈب'' کر کے آجکل پاکستان کے مختلف پرائیویٹ چینلز پر دکھایا جا رہا ہے اور اسی طرح پاکستانی اردو ڈرامہ کو بھی دوسری زبانوں میں منتقل کر کے دکھایا جا رہا ہے جو اس بات کا بعین ثبوت ہے کہ یہ اردو ادب کی ایک ممتاز صنف ہے اس لئے اس پر تحقیق کر کے اس کی تاریخ اور ارتقاء کے بارے میں جانا جائے۔

موجودہ دور میں اس تحقیق کی اس لئے بھی ضرورت ہے کہ آج قاری اور ادب کے طالب علم کے ہاتھوں سے کتاب چھوٹتی نظر آ رہی ہے اور وہ پڑھنے سے قاصر نظر آتا ہے۔ ایک وجہ یہ بھی ہے کہ لائبریریوں میں مطلوبہ کتب کا فقدان ہے خاص کر اردو کی ادبی اور تحقیقی کتابوں کا۔ ہماری نئی نسل بغیر کسی کام کے ہر وقت مصروف ہے اس کی بس ایک ہی وجہ نظر آتی ہے الیکٹرانک میڈیا اور موبائل فون۔

ڈرامہ کی تحقیق سے یہ معلوم ہوا کہ ادب کی یہ صنف کب اور کیسے اردو ادب میں داخل ہوئی اور ہمارے بڑے ادیبوں نے اس کو اپنایا بھی اور اس کو پروان چڑھانے میں بھی اپنا مثبت کردار ادا کیا۔ شروع میں تھیٹریکل کمپنیاں تھیں جو ڈرامے کو اسٹیج پر دکھانے کے لئے اپنا کاروبار کرتی تھیں۔ پھر اس کے بعد تھیٹر نے خود اپنے لئے راستہ بنایا اور عام لوگوں کو ڈراما دکھایا جانے لگا۔ اس کام کو پرموٹ کرنے کے لئے بڑے بڑے تھیٹر گراونڈ اور حال بنائے گئے۔

لکھاری کا کام اچھا اور مثبت لکھنا ہے جبکہ اداکار اس سکرپٹ کو عام لوگوں تک پہنچاتا ہے مزے کی بات یہ ہے اچھا برا سب لوگوں کے سامنے ہوتا ہے اور ساتھ کے ساتھ تنقید بھی ہو جاتی ہے اور تعریف بھی۔ تاہم اچھا اداکار ہی اچھا کام کر سکتا ہے جو الفاظ کو سمجھتا ہوا جیسے ڈائیلاگ بولتا ہو لکھاری نے تو لکھ دیا بولنا کیسے ہے یہ تو اداکار کا کام ہے اور پھر ڈرامہ ڈائریکٹر کا بھی بہت بڑا رول ہے، ڈرامے کی تحریر کو جذبات

سے سجا کر پیش کرنا۔

اس اسائنمنٹ میں ڈرامے کی تاریخ کا بھی بڑی باریک بینی سے جائزہ لیا گیا ہے۔ اور قیام پاکستان کے بعد اردو ڈرامہ کو ریڈیو اور ٹی وی پر دکھانے اور پرموٹ کرنے میں پی ٹی وی اور ریڈیو پاکستان کے کردار پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس سلسلے میں جو تاریخی ڈرامے اور مختلف معاشرتی حقائق کو پی ٹی وی نے دکھایا اور اب تک دکھا رہا ہے وہ قابلِ صد ستائش ہے۔ ہمارے خوبصورت فنکاروں نے جس جذبے اور محنت کے ساتھ یہ ڈرامے کیے وہ بھی مبارکباد کے مستحق ہیں۔

اردو کے لازوال ڈرامے "انارکلی" کے خالق امتیاز علی تاج نے "انارکلی" کے مختلف کردار بے شک ایک تخیل کے تحت لکھے مگر لوگوں کی ایک بہت بڑی تعداد آج بھی اس کو حقیقت سمجھ رہی ہے، حالانکہ یہ صرف ایک تخیل تھا۔ انارکلی کے کرداروں کا بھی بڑی باریک بینی سے جائزہ لیا گیا ہے اور ممکنہ تجزیاتی پہلوؤں پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے جو کہ بنیادی طور پر اس تحقیق کا مقصد تھا۔

کسی بھی نئے تحقیقی کام کے اچھے اثرات کی امید پر ہی تحقیق کی جاتی ہے، اب سے پہلے بھی ڈراما پر تحقیقی کام ہوا ہوگا، ہر محقق کا اپنا زاویہ تحقیق ہوتا ہے زیرِ نظر مقالہ ایم فل لیول کا تحقیقی معیار رکھتا ہے۔ ادب میں اس کی اہمیت کا اندازہ اور معیار آنے والا وقت اور ادب کا قاری متعین کرے گا، تاہم یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اردو ڈرامے جیسے موضوع پر تحقیق، ادب میں یقیناً ایک اچھا اضافہ ہوگا۔

☆☆☆

حوالہ جات:

۱۔ روزنامہ ایکسپریس نیوز پر تحقیقی مقالہ۔ Link: http://www.express.pk/story/247237/

۲۔ ضیاءالدین بابا کا تحقیقی مقالہ۔ Link: http://www.express.pk/story/247237/

۳۔ ہماری ویب فضہ پروین کا تحقیقی مقالہ

Link: http://www.hamariweb.com/articles/article.aspx?id=15985&type=text

۴۔ انارکلی آزاد اردو دائرۃ المعارف انٹرنیٹ

کتابیات:

۱۔ اردو زبان وادب اردو انسائیکلوپیڈیا (Link.http://lib.bazmeurdu.net/)

۲۔ انارکلی آزاد اردو دائرۃ المعارف انٹرنیٹ

۳۔ انجم، جمیل احمد، پروفیسر، "تاریخ زبان وادب اردو" علمی کتاب خانہ، لاہور

۴۔ جمیل احمد انجم، پروفیسر، "تاریخ زبان وادب" علمی کتاب خانہ اردو بازار لاہور

۵۔ روزنامہ ایکسپریس نیوز پر تحقیقی مقالہ۔۔ Link: http://www.express.pk/story/247237/

۶۔ سکسینہ، رام بابو، ڈاکٹر، "تاریخ ادب اردو، مع تعلیقات، علمی کتاب خانہ، لاہور

۷۔ ضیاءالدین بابا کا تحقیقی مقالہ Link: http://www.express.pk/story/247237/

۸۔ فتح پوری، فرمان، ڈاکٹر، اردو نثر کا فنی ارتقاء" الوقار پبلیکیشنز، لاہور

۹۔ ہماری ویب فضہ پروین کا تحقیقی مقالہ

Link: http://www.hamariweb.com/articles/article.aspx?id=15985&type=text

۱۰۔ ink..http://www.urdulibrary.org/books/60-urdu-drama-aur-agha-hashar

۱۱۔ Link..http://www.bazm.urduanjuman.com/index.php?top

حوالہ جات:

۱۔ جمیل جالبی، ڈاکٹر، "قومی انگریزی اردو لغت" پبلشر، مقتدرہ قومی زبان، سروسز بک کلب، اسلام آباد، طبع دوم، 1994ء

☆☆☆

باب تیرھواں:

اُردو تنقید کی روایت کا مطالعہ: تنقید کیا ہے

اس مقالے میں کی گئی بحث کا زیادہ تر مواد انٹرنیٹ کی معتبر ویب سائٹس سے لیا گیا ہے، تاہم مجوزہ کتابوں کو دیکھنے کے بعد یہ اندازہ ہوا کہ یہ کام اس قدر آسان نہیں لہٰذا تمام کتب کی چھان پھٹک کے بعد اردو تنقید کا جو خاکہ ذہن میں بنا اس کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اس اسائنمنٹ پر کام شروع کیا گیا۔

اردو کی ابتدا تو حالی اور سرسید احمد سے ہی شروع ہو چکی تھی تاہم بعد میں آنے والے لکھاریوں نے اس کو چار چاند لگا دیے۔ ادب کی دیگر بہت سی اصناف کی طرح تنقید بھی مغرب سے ہمارے ادب میں داخل ہوئی۔ ٹی ایس ایلیٹ اور کارل مارکس کے رنگ ہماری تنقید میں بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ سرسید نے بدلتے ہوئے حالات کو پڑھا۔ ادب میں، سماج میں، تہذیب میں ہر جگہ تبدیلیوں کا استقبال کیا اور ادب کو، سماج کو ایک نئی ڈگر سے نئی راہ پر لا کر چھوڑ دیا۔

اردو ادب میں جمالیاتی تنقید بھی ایک خاص مقام رکھتی ہے۔ جمالیات یا جمالیات پسندی کے زیرِ اثر ادبی اور فنی کاوشات کو مسرت و انبساط کے حصول کے مقصد کے تحت جانچنے، پرکھنے اور فن کار کی کاوشات کی جمالیاتی قدر و قیمت متعین کرنے کا نظریہ مغرب و مشرق میں رائج ہوا جسے جمالیاتی تنقید کا نام دیا گیا۔ جمالیاتی تنقید بنیادی طور پر ادب میں لفظی و معنوی موسیقیت اور نغمگی، طرزِ اظہار میں نظم و ترتیب، داخلی اور خارجی آہنگ اور نظم یا افسانے وغیرہ سے مسرت و انبساط کے حصول کو پیشِ نظر رکھتی ہے۔ ادب میں بیان کیے گئے جملہ حقائق کو وہ فن تصور کرتے ہوئے اس کے ذریعے سے جمالیاتی کیف و سرور کا اکتسابِ فن کا مقصد قرار دیتی ہے۔ جدید تنقید جمالیاتی خطوط پر ہی رواں دواں ہے۔ نفسیات، بشریات اور لسانیات وغیرہ علوم و فنون کی مدد سے جمالیاتی تنقید نے فرد یا فن کار کے لاشعور اور اجتماعی لاشعور سے اس کے تعلق کو دریافت کیا ہے۔ اردو میں اس قسم کی تنقید محمد حسین آزاد، شبلی نعمانی، امداد امام اثر، مرزا رسوا، نیاز فتح پوری، مہدی افادی، وحید الدین سلیم، سجاد حیدر یلدرم، جوش، فراق، آلِ احمد سرور، کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری، سلیم احمد، وزیر آغا، شمس الرحمان فاروقی، کرامت علی کرامت اور پروفیسر شکیل الرحمٰن بابا سائیں وغیرہ کے یہاں دیکھی جا سکتی ہے۔ ان ناقدین میں کسی نے اپنا مرکز و محور رومانیت تو کسی نے روحانیت، کسی نے آزادہ روی کو بنایا اور بعض نے ان تمام کو مسرت و انبساط کے حصول کا ذریعہ تصور کیا۔

جب میں جمالیاتی تنقید کی بات کر رہا ہوں تو ان کتابوں کا ذکر بھی از بس ضروری ہے جو اس موضوع پر لکھی گئی ہیں ذیل میں کچھ کتابوں کے نام ہیں مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات، امیر خسرو کی جمالیات، فراق کی جمالیات، جمالیاتِ حافظ شیرازی، تصوف کی جمالیات، محمد قلی قطب شاہ کی جمالیات، اقبال کی جمالیات۔ مجتبیٰ حسین کا فن جمالیاتی مظہر، اختر الایمان جمالیاتی لی جنڈ legend، کلاسیکی مثنوی کی جمالیات، وغیرہ۔

اور جہاں تک تاثراتی تنقید کی بات ہے تاثراتی تنقید کی روایت اردو میں بہت پرانی ہے ایک زمانے تک اس کے اثرات مختلف صورتوں میں نظر آتے ہیں لیکن بیسویں صدی میں اس تاثراتی تنقید نے اپنے آپ کو سنبھالا اور اپنے پاؤں پر کھڑے ہونے کی کوشش کی اس کے نتیجے میں اسے اپنے آپ کو بڑی حد تک بدلنا پڑا اور اس طرح اس میں بھی بہت سے نئے تجربات ہوئے۔ اس کے اثرات سب سے پہلے مہدی افادی کی تنقیدی تحریروں میں نظر آتے ہیں۔ اس کے بعد نیاز فتحپوری اور فراق نے اس میں نئے نئے گل کھلائے تاثر کی اہمیت ذہن نشین کرائی۔ حسن کے جدید تصو. ت پیش کئے اور ادب برائے ادب کے نظریے کو زندگی سے ہم آہنگ کیا حسن کی تلاش ان کے اس زمانے کی تنقید کا بنیادی عنصر ہے۔ امریکہ کے مشہور تاثراتی نقاد اسپنگارن کا اثر ان پر نمایاں ہے اس رجحان تنقید میں جو اضافہ انہوں نے کیا ہے وہ یہی ہے کہ تاثراتی تنقید کو کسی حد تک عقل و شعور سے قریب لانے کی کوشش کی ہے۔ اور کسی حد تک تجرباتی انداز کو بھی اس نمایاں کیا ہے آخر میں نیاز فتحپوری اور فراق اس راستے سے ہٹ گئے اور انھوں نے حقیقت پسندوں میں شامل ہونے کی شعوری کوشش کی۔ اور اس میدان کو صلاح الدین احمد اور جعفر علی خاں اثر کے لئے چھوڑ دیا۔ ان دونوں نے تاثراتی تنقید کو بالکل نئی راہوں پر ڈالا۔

اس میں تحقیق اور تجربے کی گہرائیاں پیدا کیں حسن کا احساس دونوں کے یہاں شدید ہے رومانیت کے اثرات دونوں کی تنقیدوں میں ملتے ہیں۔ ادب برائے ادب کے دونوں قائل ہیں۔ لیکن ان باتوں کا تجربہ وہ بڑی خوبی سے کرتے ہیں اور اب محمد حسن عسکری نے تو اس رجحان کو بالکل نئے تجربات سے آشنا کیا ہے۔ عسکری پہلے حقیقت پسندی کا دعویٰ کرتے تھے چنانچہ وہ اس حقیقت پسندی تک پہنچے بھی تھے۔ لیکن اپنے مخصوص مزاج کے باعث وہاں سے مایوس ہو کر واپس ہوئے۔ اس تحریک کے خلاف اس کا ردعمل ان کی تحریروں میں نظر آتا ہے۔ وہ سختی سے ادب برائے ادب کے نظریے کے قائل ہوئے ہیں۔ یہاں تک کہ خیر و شر کی اقدار تک سے اپنے آپ کو بے نیاز کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں تجربے کی گہرائی اور اس نظریے کو صحیح ثابت کرنے کیلئے نئی تاویلیں اور ایک شگفتہ منطقی انداز جو ان کی تحریروں میں ملتا ہے۔ وہ اپنی جگہ ایک اہم تجربہ ہے اس سے اختلاف کیا جا سکتا ہے اس کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

تجربات کا یہ سلسلہ آج بھی اردو تنقید میں جاری ہے مختلف علوم کی پھیلتی اور بڑھتی ہوئی روشنی میں

اردو تنقید تجربات کی ان راہوں پر گامزن ہے اور امید ہے یہ سفر جاری وساری رہے گا۔

تنقید عربی کا لفظ ہے جو نقد سے ماخوذ ہے جس کے لغوی معنی ''کھرے اور کھوٹے کو پرکھنا'' ہے۔ اصطلاح میں اس کا مطلب کسی ادیب یا شاعر کے فن پارے کے حسن وقبح کا احاطہ کرتے ہوئے اس کا مقام ومرتبہ متعین کرنا ہے۔ خوبیوں اور خامیوں کی نشاندہی کر کے یہ ثابت کرنا مقصود ہوتا ہے کہ شاعر یا ادیب نے موضوع کے لحاظ سے اپنی تخلیقی کاوش کے ساتھ کس حد تک انصاف کیا ہے مختصراً فن تنقید وہ فن ہے جس میں کسی فنکار کے تخلیق کردہ ادب پارے پر اصول وضوابط وقواعد اور حق وانصاف سے بے لاگ تبصرہ کرتے ہوئے فیصلہ صادر کیا جاتا ہے اور حق و باطل، صحیح و غلط اور اچھے اور برے کے مابین ذاتی نظریات واعتقادات کو بالائے طاق رکھتے ہوئے فرق واضح کیا جاتا ہے۔ اس پرکھ تول کی بدولت قارئین میں ذوق سلیم پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ انگریزی میں Criticism کہتے ہیں۔ اس کا ماخذ یونانی لفظ Krinien ہے۔ ویسے مختلف نقادوں نے اس کی مختلف تعریف وتوضیحات کی ہیں جو مندرجہ ذیل ہیں:

۱۔ کسی ادب پارے میں فن پارے کے خصائص اور ان کی نوعیت کا تعین کرنا نیز کسی نقاد کے عمل یا منصب یا وظیفہ۔

۲۔ تنقید کامل علم وبصیرت کے ساتھ اور موزوں اور مناسب طریقے سے کسی ادب پارے یا فن پارے کے محاسن ومعائب کی قدر شناسی یا اس بارے میں فیصلہ صادر کرنا ہے۔

۳۔ تنقید اس عمل یا ذہنی حرکت کا نام ہے جو کسی شے یا ادب پارے کے بارے میں ان خصوصیات کا امتیاز کرے جو قیمت رکھتی ہے۔ بخلاف ان کے جن میں قیمت نہیں۔

۴۔ محدود معنوں میں تنقید کا مطلب کسی ادب پارے کی خوبیوں اور خامیوں کا مطالعہ ہے وسیع تر معنوں میں اس میں تنقید کے اصول قائم کرنا اور ان اصولوں کو تنقید کے لئے استعمال کرنا بھی شامل ہے۔

۵۔ تنقید کا کام کسی مصنف کے کام کا تجزیہ، اس کی مدلل توضیح کے بعد اس کی جمالیاتی قدروں کے بارے میں فیصلہ صادر کرنا ہے۔

۶۔ سچی تنقید کا فرض ہے کہ وہ زمانہ قدیم کے عظیم فن کاروں کی باترتیب درجہ بندی اور رتبہ شناسی کرے اور زمانہ جدید کی تخلیقات کا بھی امتحان کرے۔ بلند تر نوع تنقید یہ بھی ہے کہ نقاد کے انداز و اسلوب کا تجزیہ کرے اور ان وسائل کی چھان بین کرے جن کی مدد سے شاعر اپنے ادراک و کشف کو اپنے قارئین تک پہنچاتا ہے۔

۷۔ تنقید فکر کا وہ شعبہ ہے جو یا تو یہ دریافت کرتا ہے کہ:

شاعری کیا ہے؟

اس کے مناصب و وظائف اور فوائد کیا ہیں؟
یہ کن خواہشات کو تسکین پہنچاتی ہے؟
شاعر شاعری کیوں کرتا ہے؟
اور لوگ اسے کیوں پڑھتے ہیں؟
یا پھر یہ اندازہ لگاتا ہے کہ کوئی شاعری یا نظم اچھی ہے یا بری۔ (ٹی ایس ایلیٹ)

تنقید اور تخلیق کے باہمی رشتے کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جس طرح شاعر یا ادیب فن کی تخلیق سے پہلے کسی نہ کسی مفہوم میں ناقد ہوتا ہے۔ اسی طرح ناقد کو بھی تنقید سے پہلے فن پارے میں مضمر تاثرات و تجربات سے اسی طرح گزرنا ہوتا ہے جس طرح اس فن پارے کا خالق پہلے گزر چکا ہوتا ہے۔

یعنی فنکار اپنے تجربات و تاثرات کے انتخاب اور ترتیب میں ناقدانہ عمل کرتا ہے۔ علاوہ ازیں فن کی روایت اور تکنیک سے بھی اس کی واقفیت ضروری ہے، جس کے باعث وہ خود اپنے فن پر تنقیدی نظر ڈال سکتا ہے۔ جس طرح فن کی تخلیق سے پہلے فن کار اپنے مواد کے رد و قبول اور روایت فن کے بارے میں تنقیدی عمل سے گزرتا ہے اسی طرح فن کی تخلیق کے بعد بھی اسے ناقد بننا پڑتا ہے۔ وہ خود اپنے تخلیق کردہ فن پارے کو بہ حیثیت ناقد دیکھتا ہے۔ اس کے حسن و قبح پر نظر ڈالتا ہے، اس میں ترمیم و تنسیخ کرتا ہے۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فن کی تخلیق سے پہلے اور فن کی تخلیق کے بعد تخلیقی فن کار ناقد کا رول ادا کرتا ہے۔

ناقد کو بھی کچھ اسی قسم کی صورت حال درپیش ہوتی ہے۔ وہ تنقید کرنے سے پہلے کسی فن پارے کے مشاہدات و تخیلات، تجربات و تاثرات سے اسی طرح گذرتا ہے جیسے فنکار گزرا تھا۔ وہ تخلیقی فن پارے کو اپنی ذات کا مکمل تجربہ بنا کر ہی اس کے حسن و قبح کا اندازہ کر سکتا ہے۔ کسی نظم کا تجزیہ کرنے سے پہلے وہ اسے اپنی ذات میں حل کرتا ہے۔ یہاں تک کہ فن کار کا تاثر اس کا اپنا تاثر اور فن کار کے جذبات اور احساسات اس کے اپنے جذبات اور احساسات بن جاتے ہیں۔ اس کے بغیر وہ فن پارے کی ہمدردانہ وضاحت نہیں کر سکتا۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں ناقد کو تخلیقی فن کار کی طرح مشاہدے اور تجربات کی وسعت اور جذبات کی شدت کا حامل ہونا چاہیے ورنہ وہ فن پارے کے ساتھ انصاف نہیں کر سکے گا۔ اور اس کے لئے وہ ہمہ وقت مطالعے اور مشاہدے سے اپنے ذوق کی تربیت کرتا ہے۔ وہ فن کار کی طرح فن کی روایت اور تکنیک سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔ اور کم از کم ہر اچھے ناقد سے ہم ان تمام صلاحیتوں کا تقاضا کرتے ہیں۔

تنقید اور تخلیق کے درمیان ایک اور رابطہ ہے اور وہ یہ ہے کہ یہ دونوں ایک دوسرے کے لئے مشعل راہ ہوتی ہیں۔ اس بحث میں پڑے بغیر کہ ان دونوں میں کسے اولیت ہے، اگر ہم ادب کی تاریخ کا جائزہ لیں تو پتہ چلے گا کہ یہ دونوں صلاحیتیں ایک دوسرے کے فروغ کے لئے ممد و معاون ہوتی ہیں۔

تنقیدی اصول ہمیشہ فنی تخلیقات کی بنیاد پر استوار ہوتے اور عظیم فن پاروں سے اخذ کیے جاتے ہیں۔ مگر ایک بار جب یہ اصول وضع کر لئے جاتے ہیں تو آیندہ فنی تخلیق کی رہنمائی کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ارسطو نے اپنی کتاب بوطیقا میں فن کے جو اصول پیش کیے ہیں، وہ اس نے یونان کے عظیم ڈرامہ نگاروں کو سامنے رکھ کر وضع کیے تھے۔ لیکن ارسطو کی بوطیقا صدیوں تک تخلیق فن کے لئے مشعل راہ بنی رہی اور آج بھی مستند ہے۔ بسا اوقات اس کے برعکس بھی ہوتا ہے۔ انگلستان میں سڈنی کی تنقید کے اخلاق اور اصلاحی پہلو سے متاثر ہو کر دورِ ایلزبتھ کے مشہور شاعر سپنسر نے اپنی تمثیل فیری کوئین لکھی۔

ہمارے اپنے ادب کے لئے آزاد کے لیکچر اور حالی کا مقدمہ اردو شاعری کی ایک انقلابی رو کی بنیاد ٹھہرے۔ آزاد اور حالی نے اپنے تنقیدی تصورات کے ذریعے اردو شاعری میں موضوع اور تکنیک کے لئے نئے راستے ہموار کیے اور اس طرح ہماری زبان میں نئے شعری تجربات کی بنیاد ڈالی۔

اس کے باوجود تنقید جلد ہی ایک قسم کا تعصب بھی بن جاتی ہے۔ معاشرے کے بندھے ٹکے اصولوں کی طرح یہ ہر فنی تخلیق کو شک کی نظر سے دیکھنے لگتی ہے۔ ایسی صورت میں تخلیق ایک انقلابی رول ادا کرتی ہے۔ یعنی یہ تنقید کے پرانے اصولوں کو توڑ کر اپنے پرکھے جانے کے لئے نئے معیارات اور نئی کسوٹیاں بنواتی ہے۔ ورڈز ورتھ اور ٹی ایس ایلیٹ کا جو اپنے زمانے کے عظیم نقاد اور عظیم شاعر مانے جاتے ہیں، کا یہ کہنا ہے کہ ہر عظیم فن پارہ اپنے تنقیدی اصولوں کو لے کر پیدا ہوتا ہے۔ یعنی یہ کہ ہم کسی ایسی تخلیق کو جو فی الواقع نئی ہو اور ساتھ کسی عظمت کی حامل ہو تنقید کی پرانی کسوٹی پر پرکھ نہیں سکتے۔ اس طرح ہمیں کسی عظیم شاعر کی عظمت دیکھنا ہو تو ہم اسے یوں بھی دیکھ سکتے ہیں کہ آیا وہ اپنے سے پہلے کے تنقیدی اصولوں میں ترمیم وتنسیخ کے لئے جواز پیدا کرتا ہے یا نہیں۔ ایسا شاعر جو اپنے زمانے کے تنقیدی اصولوں پر مکمل طور پر پورا اترے وہ اچھا شاعر تو ہو سکتا ہے عظیم شاعر نہیں ہو سکتا۔ لیکن اس مقام پر ہمیں تھوڑا سا چوکنا ہو جانا چاہیے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ ہم ہر ایسی تخلیق کو جو محض اچھنبھا پیدا کرے یا ادب کی دنیا میں خلفشار اور انتشار کا باعث ہو عظیم شاعری کے زمرے میں شمار کر رہے ہیں؟ ہمیں چاہیے کہ ہم ایسی تخلیقات کو سرے سے فن پارہ ماننے سے انکار کر دیں اس لئے کہ تخلیق کے معنی بنانے کے ہیں، بگاڑنے کے نہیں، فن بنیادی طور پر تعمیری عمل ہے اور اس کا تخریب وانتشار سے کوئی تعلق نہیں۔

نقاد فن پاروں کا مطالعہ کر کے تخلیقی ادب کی ماہیت معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ تنقید کا سب سے اہم کام یہ ہے کہ وہ یہ معلوم کرے کہ ادب کیا چیز ہے؟ یہ زبان کی دوسری صورتوں اور اظہار و بیان کی دیگر قسموں سے کس طرح مختلف ہے؟ اور فنون لطیفہ میں اس کا کیا مقام و مرتبہ ہے۔ نقاد کا کام چونکہ تجزیاتی ہوتا ہے اس لئے وہ ادب کی ماہیت معلوم کرنے کے لئے دیگر علوم سے بھی مدد لیتا ہے۔ ارسطو وہ پہلا نقاد ہے جس نے اپنی شہرآفاق کتاب "بوطیقا" کی شکل میں سب سے بڑا تنقیدی کارنامہ انجام دیا ہے اس نے

فلسفیانہ انداز میں ادب کی ماہیت سے متعلق حقائق دریافت کئے ہیں۔ اور استقرائی طریق کار اختیار کرکے اکثر فن پاروں میں مشترک خصوصیات کی نشاندہی کی ہے۔ کولرج کے نزدیک بھی تنقید کا منصب فلسفیانہ ہے وہ کہتا ہے۔

''تنقید کا آخری مقصد دوسروں کی تخلیقات کا محاکمہ کرنا نہیں بلکہ تخلیقی ادب کے اصول دریافت کرنا ہے۔''

اس منصب کے مطابق ایک نقاد فن کو معروضی نقطہ نظر سے دیکھ کر ایک سائنس دان کی طرح اس کے عناصر ترکیبی معلوم کرنے کی سعی کرتا ہے۔

تنقید فن کو سنوارتی ہے اور فنکار کی رہنمائی اور اصلاح کا فریضہ انجام دیتی ہے۔ نقاد اپنے تجربات سے فن کار میں تخلیق کا بہتر شعور اور فن سے دلچسپی رکھنے والوں کو متاثر کرکے ان میں صحیح مذاق پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ نقاد چونکہ فن کی ترقی کا خواہاں ہوتا ہے اس لئے اس کی تنقید کا مقصد ہمیشہ مثبت اور تعمیری ہوتا ہے۔ وہ مصنف کی تضحیک نہیں اڑاتا اور نہ اس کی تصنیف کی بے قدری کرتا ہے بلکہ اسے فنکار سے ایک گونہ ہمدردی ہوتی ہے۔ وہ اس کی تخلیق کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے محاسن و معائب کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس سے اس کا مقصد فنکار کی حوصلہ شکنی نہیں ہوتا بلکہ اس کی حوصلہ افزائی، رہنمائی اور اصلاح پیش نظر ہوتی ہے۔

نقاد ایک لحاظ سے تخلیق بھی ہوتا ہے اس کی تنقید میں فن کار کے تخلیقی تجربے اور عمل کی صدائے بازگشت ہوتی ہے۔ جب وہ کسی فن پارے کو تنقیدی نقطہ نظر سے دیکھتا ہے تو وہ صرف فن پارے کے حسن و قبح کا احاطہ ہی نہیں کرتا بلکہ اس میں یہ جذبہ کارفرما ہوتا ہے کہ اس کے ساتھ ساتھ قارئین بھی اس تخلیق سے بہرہ مند ہوں اور انہیں معلوم ہو جائے کہ مصنف نے اپنے فن پارے کو کن جذبات و احساسات اور حالات و واقعات کے تحت تخلیق و تشکیل کی صورت عطا کی ہے۔ کن الفاظ اور کس انداز سے قارئین کے سامنے پیش کیا ہے۔ اس کی تخلیق کا مقصد کیا ہے۔ اور اسے اپنے مقصد میں کس حد تک کامیابی یا ناکامی ہوئی ہے۔ یہی احساس نقاد کو ایک گونہ مسرت بہم پہنچاتا ہے۔ اور وہ قارئین کو بھی اپنی مسرت میں شریک کرنے کی سعی کرتا ہے۔ بقول آرنلڈ،

''قوت تخلیق سے بہرہ مندی کا احساس بڑا مسرت افزاء اور صحت بخش ہوتا ہے اور ایک کامیاب نقاد جو زندہ دل مصلح ہوتا ہے اس سے یقیناً محروم نہیں رہتا بلکہ وہ اپنے اس احساس مسرت میں دوسروں کو بھی شریک کر لیتا ہے۔''

گویا نقاد فنکار کے خواب کی بھی تشریح و تعبیر بیان کرتا ہے اور کسی فن پارے کے تجزیہ سے حاصل شدہ تاثرات و تجربات سے صاحبان ذوق کو لطف اندوز ہونے کا موقع فراہم کرتا ہے۔

بقول آرنلڈ نقاد کا فرض یہ بھی ہے کہ وہ "اعلیٰ و ارفع افکار و خیالات حاصل کر کے ان کی ترویج و اشاعت کرے۔" اس عمل سے وہ معاشرے میں ایسے عنصر پیدا کرنے میں کامیاب ہو جائے گا۔ جو تخلیقی ذہن کو جلا بخش کر تخلیق فن کا موجب بنیں گے اور اس طرح معاشرے کے لئے درس و ہدایت کا سامان فراہم کرے گا جس سے معاشرے میں اچھی صحت مند روایات قائم ہو جائیں گی۔ اس طرح تنقید ادب معاشرتی اصلاح کا ایک موثر ذریعہ بن جائے گی۔ اور نقاد کو ایک مصلح اور معلم اخلاق کا درجہ بھی حاصل ہو جائے گا جو والٹ ویمسن کے نزدیک تنقید کی رفعت اور نقاد کا اعلیٰ و ارفع نصب العین ہے۔

بقول ایلیٹ "تنقید کا مقصد فن پاروں کی تشریح و توضیح کرنا ہے۔" نقاد نقد و جرح کرتے وقت صرف کسی فن پارے کے محاسن و معائب ہی بیان نہیں کرتا بلکہ اس کی معنویت کو بھی اس طرح عیاں اور واضح کر دیتا ہے کہ اس کی تفہیم میں قاری کو بڑی مدد ملتی ہے۔ اور وہ اس کی اثر انگیزی سے بڑا متاثر ہوتا ہے۔ اور یہی وہ فنی تاثر ہے جو نقاد کی کوشش کے بغیر ممکن نہیں۔ "کومز" لکھتا ہے کہ:

"ایک اچھا نقاد، جہاں تک اس سے ہو سکتا ہے، اپنے سوچے سمجھے تاثر کو جو اس نے کسی مصنف کسی ڈرامے، کسی ناول، کسی نظم، کسی مضمون وغیرہ سے حاصل کیا ہوتا ہے مکمل اور واضح طور پر ہمارے سامنے پیش کر دیتا ہے۔ اس طرح فن پارے کی اس تفہیم اور لطف اندوزی کے عمل میں مدد بہم پہنچاتا ہے جو اسے تجربے سے حاصل ہوتی ہے، جو فن پارے کا تفصیل کے ساتھ جائزہ لیتا ہے۔

اور اس کی پرکھ تول کر کے ان عناصر کا انکشاف کرتا ہے جنہوں نے مل کر اس فن پارے کو مخصوص صفت عطا کی ہے۔"

ڈیوڈ ڈائشز بھی لکھتا ہے کہ:

"نقاد ادب کے بارے میں کئی قسم کے سوالات اٹھاتا ہے۔ تاہم اگر وہ کوئی سوال نہ بھی اٹھائے تو فن کی مختلف طریقوں سے شرح و بسط کر کے قاری کی تحسین فن میں اضافہ کر دیتا ہے۔"

مختصراً تشریحی نقاد فن پارے کی ساخت اور تکنیک کا تجزیہ کرتا ہے اور اس کے معنی و مفاہیم کو واضح کرتا ہے اور یوں وہ اس سے پیدا ہونے والے لطف و سرور کا ابلاغ کرتا ہے اور قارئین کو زندگی سے متعلق شعور عطا کرتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے خیال کے مطابق "جہاں تنقید کا منصب فن پاروں کی تشریح و توضیح ہے وہاں فن کی تحسین، تخلیق کے قریب چیز بھی ہے۔ تحسین کا کام چیزوں کو اجاگر اور روشن کرنا تحریک دینا اور امتحان (ذوق ادب) کے لئے ہماری ذہانت کو جلا بخشنا ہے۔" اور ایڈیسن کے خیال میں "ایک سچا نقاد کسی ادیب یا کسی ادب پارے کی خامیوں پر اتنا زور نہیں دیتا جتنا کہ اس کی خوبیوں پر۔" ہڈسن لکھتا ہے کہ "اگر ادب مختلف صورتوں میں تشریح حیات ہے تو تنقید ادب کی اس تشریح کی تشریح ہے۔" ان نقادوں کی آراء سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ نقاد کا کام صرف فن پارے کے محاسن بیان کرنا ہے اور اسے اس کی

خامیوں کی نشاندہی نہیں کرنی چاہیے۔ حالانکہ تحریر کے عیوب اور اظہار و بیان کے انداز کے معائب بے نقاب کیے بغیر محاسن کا مکمل احاطہ نہیں ہوسکتا۔ اس لیے تنقید کا منصب صرف فن پارے کے محاسن بیان کرنا ہی نہیں بلکہ اس کے معائب کو بھی قارئین کے سامنے لانا ہے۔ کیونکہ محاسن و معائب کے ایک ساتھ بیان سے نقاد فن کار کی رہنمائی کرتا ہے اور فن کی ترقی کے لیے راہیں کھولتا ہے۔ اور سب سے بڑھ کر یہ نقاد کا ایسا بے لاگ اور متوازن بیان عام قارئین کے ذوق ادب میں اضافہ اور اصلاح کا باعث بنتا ہے۔

ٹی۔ایس۔ایلیٹ کے خیال میں تنقید کا ایک منصب ان شاعروں کو زندہ کرنا بھی بتایا ہے جو عرصہ دراز سے گوشہ گمنامی میں ہوں۔ بعض اوقات یوں بھی ہوتا ہے کہ کسی شاعر کی شہرت اس کی چند ایک نظموں کی وجہ سے ہوتی ہے یا اس کی شاعری میں اس کے فن کی بلندی کہیں کہیں نظر آتی ہے۔ جو اس کی شہرت دوام کا موجب نہیں بن سکتی۔ ایلیٹ لکھتا ہے کہ تنقید کا یہ کام بھی ہے کہ وہ ان شاعروں کو از سرِ نو زندہ کرے۔ ان کے کلام میں جتنے بھی محاسن موجود ہیں انہیں عوام کے سامنے پیش کرے ہوسکتا ہے کہ ان کی شاعری میں سے بعض ایسی چیزیں مل جائیں جن کا موجودہ زمانے کو علم نہ ہو۔

ڈرائیڈن اور شیگل کا خیال ہے کہ شاعر روحِ عصر (ماحول اور زمانہ) کی پیداوار ہوتا ہے۔ اس کے مزاج میں اس کی نسل و قوم کو بھی دخل ہوتا ہے جو کسی فن پارے کی تخلیق پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ گویا ادب اس طرح روحِ عصر کا عکاس ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے نقاد کا یہ فرض بنتا ہے کہ وہ تنقید کرتے وقت ان تمام عوامل (نسلی، سماجی، سیاسی، واقعاتی) کا جائزہ لے جو کسی عصر (دور) کا مزاج متعین کرتے ہیں اور فن پارے کی تخلیق پر اثر انداز ہوتے ہیں۔

بقول ایلیٹ، "ہر ملک کا ادب ایک عضویاتی کل کی طرح ہوتا ہے اور زندہ شے کی طرح نشو و نما پاتا ہے۔" اس کے مطابق "ہر شاعر کو ادب سے متعلق اس حقیقت کا کامل شعور ہونا چاہیے جب وہ حقیقی تخلیق کر سکتا ہے۔ نقاد اس زندہ روایت کے حوالے سے ہر ادیب اور فن پارے کا جائزہ لیتا ہے۔" مطلب یہ کہ نقاد کا فرض بنتا ہے کہ ادب کے اس تصور کو خود حاصل کرے اور پھر قارئین کے سامنے وضاحت کے ساتھ پیش کرے۔ اس طرح نہ صرف قارئین کے عام تصورِ ادب کی اصلاح ہوتی ہے بلکہ تخلیقی فن کاروں کے لیے بھی یہ تصور علم و ہدایت اور اصلاح و رہنمائی کا سبب بنتا ہے اور وہ خود کو اور اپنے فن کو ادب کی اس زندہ روایت کی روشنی میں دیکھنے کے قابل ہو جاتے ہیں۔

ان تمام باتوں سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ ناقد کا فرض ہے کہ اس کا علم وسیع ہو اور ذہن تیز ہو۔ عدل سے کام لے۔ تعصب جانبداری سے کام نہ لے۔ جذبات سے بالاتر ہو کر بے لاگ تجزیہ کے بعد کسی فن پارے پر اپنی رائے کا اظہار کرنا چاہیے تاکہ رائے متوازن معیاری اور صحت مند سمجھی جائے۔ وہ اپنے ان فرائض کو مکمل دیانتداری سے بجالائے تاکہ فن کا معیار بلند ہو ادیب و قاری کے ذوق سلیم میں اضافہ

ہو۔ وہ ذاتیات اور پسند و ناپسند کا غلام نہ بنے۔ اس کے علاوہ اسے مصنف کے احساسات اور جذبات سے آشنا ہونا چاہیے تاکہ وہ فن پارے کا صحیح طریق سے جائزہ لے سکے ورنہ اس کے تاثرات بے ربط اور بے معنی ہوں گے۔1

سرسید نے سب سے پہلے اردو تنقید اور اس کی نئی روایات کی طرف توجہ دلائی۔ اور انہوں نے خود بھی اپنی تحریروں میں نئی تنقیدی روایات کو پیش کیا۔ لیکن وہ اپنی دوسری مصروفیات کے باعث اس طرف پوری توجہ نہ کر سکے۔ یہ میدان انہوں نے حالی کے لئے چھوڑ دیا۔ حالی نے ان نئی تنقیدی روایات کو عام کرنے کی پوری کوشش کی۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ حالی ہمارے سب سے بڑے نقاد ہیں۔ انہوں نے زمانے تغیر کو پوری طرح محسوس کیا۔ بدلتے ہوئے حالات جو اثرات ادب اور تنقید پر چھوڑتے ہیں اس کا وہ بڑا گہرا شعور رکھتے تھے۔ لیکن قدیم روایات کا بھی انہیں احساس تھا۔ اس لئے انھوں نے تنقید کی جو نئی روایات قائم کیں وہ وقت کا تقاضا ہونے کے ساتھ ساتھ قدیم روایات کی بنیادی خصوصیات سے یکسر بے نیاز نہیں تھیں۔ حالی نے روایات کی اہمیت کو پوری طرح سمجھا ہے۔ انھوں نے اردو تنقید میں نئے تجربات کئے اور ان کے تجربات نے وہ اہمیت اختیار کی کہ انہوں نے اپنے زمانے ہی میں روایات کا روپ اختیار کر لیا۔

حالی کا زمانہ ایک ایسا زمانہ تھا جب اس کے ہر شعبے میں تبدیلیاں ہو رہی تھیں۔ پرانی قدروں کی عمارتیں گرتی جاتیں۔ اور ان کی جگہ نئی قدروں کے ایسے رنگ محل تعمیر ہو رہے تھے جن میں نئے سے نئے افکار و خیالات نے اپنی محفلیں سجا رکھی تھیں۔ اصلاح کا خیال بھی عام ہو رہا تھا اور اس کے نتیجے میں پرانی روایات اور قدروں نیا خون زندگی دوڑانے کے منصوبے باندھے جا رہے تھے۔ ہر شخص کے سر میں نیا سودا تھا۔ حالی اس دور کی اس صورت حال کے سب سے بڑے ترجمان اور نقاد ہیں۔ وہ اپنے زمانے کی پیداوار تھے اردو ادب اور تنقید کو نئے تغیرات سے حالی ہی نے روشناش کیا۔ انھوں نے سب سے پہلے اس خیال کا اظہار کیا ہے خیال بغیر مادے کے پیدا نہیں ہوتا۔ یہ ایک بہت بڑی بات تھی۔ اس خیال نے ہماری زندگی پر چھائی ہوئی عینیت اور تصوریت کو بڑی حد تک ختم کر دیا۔

حالی کے بنیادی تنقیدی خیالات و نظریات یہی ہیں کہ ادب صرف تفریح طبع کا ذریعہ نہیں ہوتا۔ اس کا کوئی مقصد بھی ہوتا ہے یہ مقصدیت اور افادیت اجتماعی زندگی کی ترجمانی میں خاص طور پر نمایاں ہوتی ہے اور ادب میں اس اجتماعی اور سماجی زندگی کی ترجمانی ضروری ہے ادیب کا مقصد سماجی حالت کی نہ صرف ترجمانی اور عکاسی، بلکہ تنقید بھی ہونا چاہیے۔ سماجی اصلاح کے خیال کو ان کے یہاں نمایاں حیثیت حاصل ہے لیکن حالی اس طرح کے خیالات رکھنے کے باوجود ادب کے جمالیاتی پہلو کے بھی قائل ہیں۔ اسلوب انداز بیان اور طرز ادا کی اہمیت کا خیال ان کی تنقید میں نمایاں نظر آتا ہے۔ انھوں نے

ان خیالات ونظریات سے نئی روایات ضرور بنائیں لیکن پرانی روایات کے اثرات بھی انکے یہاں ملتے ہیں چنانچہ وہ معانی وبیان کی اصطلاحات تک کے استعمال سے گریز نہیں کرتے۔ شبلی اور آزاد کا بھی کم و بیش یہی حال ہے۔ اصلاحی رجحان کے تحت نئی تنقیدی روایات کے اثرات ان کے یہاں بھی نظر آتے ہیں۔ لیکن انہوں بھی قدیم روایات سے یکسر چشم پوشی نہیں کی ہے۔ ان کے یہاں بھی دونوں کا سنگم ملتا ہے۔

جدید تنقید کی ابتداء حالی، شبلی اور آزاد کے ہاتھوں پیش کئے ہوئے ان ہی تنقیدی خیالات و نظریات سے ہوتی ہے۔ یہ خیالات ونظریات حالات کا تقاضا تھے۔ اس لئے انہوں نے اردو تنقید میں ایک مستقل حیثیت اختیار کرلی۔ اور ان کے تجربے روایات بن گئے حالی کے تنقیدی نظریات اردو تنقید میں سب سے پہلے تجربے ہیں۔ حالی کے بعد کچھ تو زندگی کی بدلتی ہوئی کیفیات کے زیر اثر اور کچھ مغربی افکار و خیالات کے پیش نظر حالی کے لگائے ہوئے اس درخت میں نئی نئی کونپلیں پھوٹتی ہیں۔ اور نئے نئے پھول کھلتے ہیں حالی، شبلی اور آزاد نے تنقید میں تجربات کا جو سلسلہ شروع کیا۔ اس کو محققین نے جاری رکھا۔ وہ ان تجربات میں کچھ اضافے تو نہ کرسکے لیکن انہوں نے تجربات کی بنیادوں کو مضبوط بنایا۔ ڈاکٹر عبدالحق، پنڈت کیفی، پروفیسر حامد حسن قادری، اور پروفیسر مسعود حسن کے نام اس سلسلے میں لئے جاسکتے ہیں۔ ان سب نے تحقیق کے ساتھ ساتھ تنقید کی طرف بھی توجہ کی اور سرسید کی تحریک کے زیر اثر جو تنقیدی تجربات کی روایتیں قائم ہوئی تھیں۔ اس کے سلسلے کو جاری رکھا یہی وجہ ہے کہ تنقیدی تجربات کی مثالیں ان کے یہاں بھی کہیں کہیں ملتی ہیں۔ ان پر مغرب کے اثرات براہ راست نہیں پڑتے ہیں۔ اسی وجہ سے ان کے یہاں جدت کے یہ تجربات کسی رجحان کی صورت میں نظر نہیں آتے۔

اردو تنقید میں تجربات کا یہ سلسلہ ایک مستقل صورت اس وقت اختیار کرتا ہے۔ جب وہ براہ راست مغرب کے زیر اثر آجاتی ہے اور گہرائی کے ساتھ مغربی افکار و خیالات کے اثرات قبول کرنے لگتی ہے ان نقادوں کے یہاں یہ تجربات زیادہ ملتے ہیں۔ جو شعوری طور پر مغرب کے ان اثرات کو قبول کرتے ہیں۔ اس کی ایک شکل ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کے یہاں تقابلی تنقید کی صورت میں ملتی ہے انہوں نے غالب پر اپنا مشہور مقالہ لکھ کر تقابلی تنقید کا ایک نیا تجربہ کیا ہے۔ اس میں انتہا پسندی ضرور ہے لیکن اس کے باوجود اس تجربے کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں۔ ان کی تنقید کا عام انداز یہ ہے کہ وہ شاعر زیر نظر کا مقابلہ یورپ کے حکماء اور شعراء کے خیالات سے کرتے ہیں ڈاکٹر بجنوری کے ساتھ ساتھ مغرب سے اخذ و ترجمہ کا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ اور اس میں عبدالقادر سروری، ڈاکٹر محی الدین زور، حامد اللہ افسر پیش پیش نظر آتے ہیں۔ ان کی تنقید تمام تر مغرب کے تنقیدی افکار و خیالات کا اخذ و ترجمہ ہے۔ سروری کی جدید اردو شاعری، ڈاکٹر زور کی روح تنقید اور حامد اللہ افسر کی نقد الادب اس رجحان کو پیش کرتی ہے ان کی تنقیدوں میں گہرائی

کم ہے۔لیکن ان کی تجرباتی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔انھوں نے اردو تنقید کو جدید انداز سے آشنا کیا ہے۔اور ایسی باتیں پیش کی ہیں جو اس سے قبل اس میں موجود نہیں تھیں۔ان کی یہ جدت بذات خود چاہے اہم نہ ہوں لیکن ان کے ان تنقیدی تجربات نے مغرب سے صحت مند اثرات قبول کرنے کی جو فضا اردو تنقید میں پیدا کی۔اس سے چشم پوشی ممکن نہیں۔

بیسویں صدی کا زمانہ ہماری زندگی میں تغیر و تبدیل کے اعتبار سے خاص اہمیت رکھتا ہے اس زمانے میں روایات بنتی اور بگڑتی ہیں۔زندگی کے ہر شعبے میں کش مکش اور آویزش کے اثرات نظر آتے ہیں سیاسی سماجی اور معاشرتی کش مکش انتہا کو پہنچ جاتی ہے قدامت وجدت رجعت وترقی کی کش مکش کا اثر ہر شعبے میں نمایاں لگتا ہے۔بنیادی مسائل کو سمجھنے کا شعور عام ہو جاتا ہے طبقاتی آویزش شباب پر پہنچ جاتی ہے ایک نئی دنیا اور ایک نئے نظام کے تصورات پھیلنے لگتے ہیں یہ صورت حال ادب اور تنقید میں بی اپنا اثر دکھاتی ہے اس کش کا عکس اس میں بھی نظر آنے لگتا ہے انقلاب اور تبدیلی کے خیالات اس میں بھی عام ہوتے ہیں اور اس طرح تجربات کی رفتار اس میں بھی تیز ہو جاتی ہے۔

تنقید کو ان حالات کا ساتھ دینا پڑتا ہے حالی کے ہاتھوں تنقید کے جو تجربات ہوئے تھے۔اور جنھوں نے ایک روایت کی حیثیت اختیار کر لی تھی وہ اب ایسے نوجوان نقادوں کے ہاتھوں میں آجاتی ہے جو حالات کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔جن کا مطالعہ وسیع ہے جن کی فکر میں گہرائی ہے۔جو ادب ہی کے نہیں زندگی کے بھی نقاد ہیں وہ حالی سے بھی دو چار قدم آگے بڑھتے ہیں۔وہ ادب کو صرف سماجی زندگی کا ترجمان اور عکاس ہی نہیں سمجھتے نقاد بھی سمجھتے ہیں۔ادب کے خیالات میں سماجی زندگی کی طبقاتی کش مکش کا مظہر ہوتا ہے اس لئے ادب اس طبقاتی کش مکش میں حصہ لئے بغیر نہیں رہ سکتا۔وہ اس میں حصہ لیتا ہے اور زندگی اس کے ہاتھوں ترقی کی نئی سے نئی شاہراہوں پر گامزن ہوتی ہے یہ خیالات حالی کے خیالات سے مناسبت رکھتے ہیں لیکن ان میں کچھ زیادہ گہرائی ہے۔

تنقید کے تجربات جدید اردو تنقید میں خاصے نمایاں ہیں اکثر نقاد اس نظریہ تنقید کو اپنانے کی کوشش کرتے ہیں ترقی پسند تحریک نے ان کو ایک لڑی میں پرو دیا اور اس تحریک نے زیر اثر مارکسی تنقید کے لئے تجربات کا سلسلہ اردو میں خاصی ترقی کر گیا اور اس نے ایک اہم رجحان کی صورت اختیار کر لی۔ڈاکٹر عبدالعلیم سید سجاد ظہیر اختر حسین رائے پوری سید احتشام حسین وغیرہ کے یہاں اس کے اثرات ملتے ہیں ان سب نے مارکسی تنقید کی طرف توجہ کی اور اس طرح اردو تنقید کو نت نئے تجربات سے آشنا کیا۔اسی زمانے کے بعد نقد اگرچہ پوری طرح ان کے ہم نوا نہ ہو سکے لیکن انھوں نیک کم و بیش انھیں خیالات کا اظہار کیا جو حالی پر اضافہ تھے۔رشید احمد صدیقی اور آل احمد سرور وغیرہ مارکسی نہ ہو سکے۔لیکن زندگی کی کش مکش کو انہوں نے مارکسیوں سے کچھ کم محسوس نہ کیا۔یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں عمرانی تنقید کے نئے

تجربات ملتے ہیں۔

ادب کو جانچتے وقت ان نقادوں کے سامنے ہر فرد اور سماج کی انفرادی اور اجتماعی نفسیات ضرور رہتی ہے یعنی فرائڈ کے نظریہ تحلیل نفسی یا تجزیہ نفس کو بھی سامنے رکھ کر تنقید کرتے ہیں۔اس طرح تحت شعور کی الجھنیں اور پیچیدگیاں خاص طور پر ان کے سامنے رہتی ہیں میراجی اور ان کے بعض ساتھی ان تجربات میں پیش رہتے ہیں۔ان پر فرائڈ اور اس کے نظریہ تحلیل نفسی کا اثر خاصہ گہرا ہے۔

تاثراتی تنقید کی روایت اردو میں بہت پرانی ہے ایک زمانے تک اس کے اثرات مختلف صورتوں میں نظر آتے ہیں لیکن بیسویں صدی میں اس تاثراتی تنقید نے اپنے آپ کو سنبھالا اور اپنے پاؤں پر کھڑے ہونے کی کوشش کی اس کے نتیجے میں اسے اپنے آپ کو بڑی حد تک بدلنا پڑا اور اس طرح اس میں بھی بہت سے نئے تجربات ہوئے۔اس کے اثرات سب سے پہلے مہدی افادی کی تنقیدی تحریروں میں نظر آتے ہیں۔اس کے بعد نیاز مجنوں اور فراق نے اس میں نئے نئے گل کھلائے تاثر کی اہمیت ذہن نشین کرائی۔ حسن کے جدید تصورات پیش کئے اور ادب برائے ادب کے نظریے کو زندگی سے ہم آہنگ کیا حسن کی تلاش ان کے اس زمانے کی تنقید کا بنیادی عنصر ہے۔امریکہ کے مشہور تاثراتی نقاد اسپنگارن کا اثر ان پر نمایاں ہے اس رجحان تنقید میں جو اضافہ انھوں نے کیا ہے وہ یہی ہے کہ تاثراتی تنقید کو کسی حد تک عقل و شعور سے قریب لانے کی کوشش کی ہے۔اور کسی حد تک تجرباتی انداز کو بھی اس نمایاں کیا ہے آخر میں نیاز مجنوں اور فراق اس راستے سے ہٹ گئے اور انھوں نے حقیقت پسندوں میں شامل ہونے کی شعوری کوشش کی۔اور اس میدان کو صلاح الدین احمد اور جعفر علی خاں اثر کے لئے چھوڑ دیا۔ان دونوں نے تاثراتی تنقید کو بالکل نئی راہوں پر ڈالا۔

اس میں تحقیق اور تجربے کی گہرائیاں پیدا کیں حسن کا احساس دونوں کے یہاں شدید ہے رومانیت کے اثرات دونوں کی تنقیدوں میں ملتے ہیں۔ادب برائے ادب کے دونوں قائل ہیں۔لیکن ان باتوں کا تجربہ وہ بڑی خوبی سے کرتے ہیں اور اب محمد حسن کو عسکری نے تو اس رجحان کو بالکل نئے تجربات سے آشنا کیا ہے۔عسکری پہلے حقیقت پسندی کا دعوی کرتے تھے چنانچہ وہ اس حقیقت پسندی تک پہنچ بھی تھے۔ لیکن اپنے مخصوص مزاج کے باعث وہاں سے مایوس ہو کر واپس ہوئے۔اس تحریک کے خلاف اس کا ردعمل ان کی تحریروں میں نظر آتا ہے۔وہ سختی سے ادب برائے ادب کے نظریے کے قائل ہوئے ہیں۔ یہاں تک کہ خیر وشر کی اقدار تک سے اپنے آپ کو بے نیاز کرنا چاہتے ہیں۔لیکن کہیں کہیں تجربے کی گہرائی اور اس نظریے کو صحیح ثابت کرنے کیلئے نئی تاویلیں اور ایک شگفتہ منطقی انداز جو ان کی تحریروں میں ملتا ہے وہ اپنی جگہ ایک اہم تجربہ ہے اس سے اختلاف کیا جاسکتا ہے اس کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

تجربات کا یہ سلسلہ آج اردو تنقید میں جاری ہے مختلف علوم کی پھیلتی اور بڑھتی ہوئی لوشنی میں اردو

تنقید تجربات کی ان راہوں پر گامزن ہے۔ دنیا میں چلتی ہوئی مختلف ادبی اور فنی تحریکات اس کی رہبری میں پیش پیش ہیں۔ لیکن ان تجربات کی نوعیت ابھی مستقل نہیں ہوئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارا ملک اس وقت سیاسی سماجی اور معاشی کش مکش میں مبتلا ہے علمی اور فکری ترقی کے لئے ابھی راہیں بڑی حد تک مسدود ہیں۔ اس لئے اس سماجی اور معاشی کش مکش کے نتیجے میں جو تنقید ہوسکتی ہے اس کا اثر اردو میں نمایاں ہے یہی وجہ ہے کہ تنقید آج اردو پر چھائی ہوئی ہے سارا میدان عمرانی نقادوں کے ہاتھ میں ہے۔ اور اسی میں نت نئے تجربے آئے دن ہو رہے ہیں۔؎

نقاد اور قاری کا رشتہ کیوں کہ ادبی تنقید کی تعریف ہی کے سلسلے میں مختلف تنقید نگار اور ادیب مختلف قسم کی باتیں کرتے ہیں اس لیے کیوں نہ ہم پہلے یہ طے کرلیں کہ ادب کی تنقید سے ہماری مراد کیا ہے؟ جس تعریف پر دنیا بھر کے نقادوں کی اکثریت متفق ہے وہ یہ ہے کہ کسی بھی ادب پارے کا مطالعہ، اس کی قدر و قیمت مقرر کرنا اور اس کی تاویل، تشریح یا تعبیر کرنا ادبی تنقید کا اصل منصب ہونا چاہیے۔ ایک اور قضیہ جو اس ضمن میں کھڑا ہوا تھا، وہ تھا ادبی تنقید اور ادبی نظریے کی مماثلت اور فرق کے بارے میں، مثلاً جون ہاپکنز کی گائیڈ میں ہاپکنز نے بلا کسی تامل کے یہ دعویٰ کیا کہ ادبی نظریے اور ادبی تنقید میں کوئی فرق نہیں ہے۔ لیکن چند جدید نقاد، جیسے آئی اے رچرڈز اور ہمارے یہاں شمس الرحمٰن فاروقی ادبی تنقید کو اس کے اطلاق کے تناظر میں دیکھتے ہیں اور ادبی تنقید کو محض ایک نظریے کے بجائے ایک عملی لزوم کار سمجھتے ہیں۔ ان کا یہ دعویٰ اس بات پر بنیاد رکھتا ہے کہ ادبی تنقید ہمیشہ کسی بھی مخصوص ادبی تخلیق سے بلاواسطہ سروکار رکھتی ہے۔ جہاں تک کلاسیکی اور قرونِ وسطیٰ کے ادبی تنقید کے نظریات کا تعلق ہے ان کا حوالہ ارسطو کی 'بوطیقا' اور اس کے کیتھارسس سے وابستہ ہے۔ اسی نظریے نے Hermeneutics (صحائف یا ادبی متون کی تفسیر) کو جنم دیا۔ اس کے بعد تحریکِ احیائے علوم نے ادبی تنقید میں ہیئت اور مواد کے تصور کو شامل کیا۔ موجودہ ادبی تنقید ہر قسم کے نظریے سے گریزاں نظر آتی ہے۔ ۱۹۶۰ء سے ۱۹۷۰ء تک کی دہائی میں پہلی دفعہ جس نظریے نے خاصی مقبولیت حاصل کی، وہ تھا قاری اور نقاد کے باہمی رشتے سے متعلق۔ یہ بات پہلی دفعہ بہت پُرزور طریقے سے کہی گئی کہ قاری ایک منفعل ہستی نہیں بلکہ ایک فعال فردِ بشر کا نام ہے۔ اور پھر قارئین کو تین بڑے گروہوں میں تقسیم کیا گیا: (۱) انفرادی قاری (۲) ایک مخصوص مزاج رکھنے والے اور خصوصاً تجربہ پسند قاری اور (۳) یکساں افتادِ طبع رکھنے والے قارئین۔ اس تقسیم نے ادبی تنقید کے کاندھوں پر نئی ذمے داریوں کا بوجھ رکھ دیا۔ اور وہ یہ کہ اب نقاد کو اپنے قاری کے گروپ یا گروہ کو پیش نظر رکھ کر تنقید کرنا لازم ٹھہرایا گیا۔ دوسری طرف نقاد پر یہ بھی فرض تھا کہ وہ جس تخلیق کار کو تنقید کے لیے چن رہا ہے، آیا وہ خالصتاً قارئین کے ایک گروہ ہی کے لیے مناسب ہے؟ ایسا ہونا تقریباً یوں نا ممکن تھا کہ کوئی بھی ادیب قارئین کے کسی بھی گروہ کو سامنے رکھ کر ادبی تخلیق نہیں کرتا بلکہ تقریباً تمام لکھاری

وہ شعرا ہوں، افسانہ نویس ہوں یا ناول نگار اپنی نگارشات میں یک رنگی کے ایسے ہی خلاف ہوتے ہیں۔

اسی لیے مغرب میں معروضی تنقید یا صحافتی تنقید سے لے کر نفسیاتی تنقید تک کئی اسکول یا دبستان قائم ہو گئے اور جب ہم جدید تنقید کی طرف آئیں تو ہماری ترقی پسند تنقید، فرانس کے زیر اثر تنقید تو جو کسی بھی ضابطہ/تصریح کی قائل نہیں، سے واسطہ پڑتا ہے۔ (میں یہاں دانستہ طور پر اس کالم کو سہل الفہم رکھنے کی نیت سے پس جدیدی، ساختیاتی اور ردِ ساختیاتی تنقید کو جدید تنقید کے کھاتے میں ڈال رہا ہوں اور غالباً ایسا کرنے سے کوئی فرق بھی نہیں پڑتا)۔ مگر آیئے ہم قاری اور نقاد کے باہمی رشتے کی طرف لوٹتے ہیں جس کا تجزیہ نہ صرف دل چسپ ہے بلکہ دور رس نتائج کا حامل بھی ہے۔ عین ممکن ہے کہ کسی بھی ادبی متن کے حوالے سے قاری اور نقاد کا نقطۂ نظر نہ صرف مختلف ہو بلکہ متضاد بھی! یہ بات تو سب ہی جانتے ہیں کہ نقاد ایک نستعلیق فرو بشر ہوتا ہے۔ اس کا تعلق نظریۂ علم انسانی سے بہت گہرا ہوتا ہے جب کہ قاری (عموماً) کے ساتھ یہ معاملہ نہیں ہوتا۔ دوسری بات جو انتہائی اہمیت کی حامل ہی، وہ یہ کہ قاری کا تعلق متن سے براہ راست اور وجودی سطح پر ہوتا ہی، جب کہ نقاد کا اس متن سے صرف وجودی نہیں بلکہ مظہریاتی (یعنی اس سے دوری اختیار کر کے اسے اس کی وجودیاتی حیثیت کو الگ کر کے دیکھنے کا یا بہت ہی عام فہم الفاظ میں قاری کی طرح صرف داخلی نہیں بلکہ خارجی بھی) ہوتا ہے۔ وہ اگر قاری کی طرح داخلیت کا شکار ہو جائے تو پھر تنقید ممکن ہی نہیں۔ تنقید کے لیے متن سے ایک مناسب فاصلے سے جائزہ لینا لازم ہوا کرتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں وہ متن سے قریب تر ہونے کے لیے متن اور اپنے بیچ فاصلہ قائم کرتا ہے۔

اس سے اس کا مقصد تخلیقی ادب پارے میں معروضیت کے پہلو کو دیکھنا ہوتا ہے۔ اسے آپ شیئیت بھی کہہ سکتے ہیں۔ یا ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ متن میں معروضیت کی موجودگی کے مسئلے کا اس کے پاس ایک یہی حل ہوتا ہے۔ چونکہ ناقدانہ معروضیت ایک متھ کے سوا کچھ نہیں اور کوئی بھی نقاد اسے حاصل نہیں کر سکتا۔ اس لیے اسی مقام پر ہم کو یہ بھی ذہن نشین کر لینا چاہیے کہ کوئی بھی نقاد کسی تخلیقی پارے کو کسی شے یا object کی طرح نہیں دیکھ سکتا، اگرچہ وہ اس سے فاصلہ قائم کر کے ایسا کرنے کی اپنی سی پوری کوشش کرتا ہے۔ لہٰذا ہمیں یہ ماننا پڑتا ہے کہ کوئی نقاد اپنے معتقدات اور اپنی داخلیت سے بالکل ہی آزاد ہو کر تنقید کر ہی نہیں سکتا۔ قاری بھی اپنی داخلیت کے واسطے سے متن کو پڑھتا ہے مگر قاری کی اور نقاد کی داخلیت میں ایک واضح فرق یہ ہوتا ہے کہ نقاد چونکہ متن کو بالکل وجودی سطح پر نہیں پڑھتا بلکہ علمیات کی سطح پر بھی اس لیے وہ قاری کی متن کی قدر و قیمت کے تعین کے معاملے میں بہتر طریقے سے مدد کر سکتا ہے۔

اگرچہ کسی بھی مسئلے پر کوئی بھی بات حتمی طور پر نہیں کہی جا سکتی مگر یہ بات کسی حد تک قابلِ قبول معلوم ہوتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اچھی تنقید میں نقاد کی عصبیت یا جانب داری ایک طرح سے ایک شفاف داخلیت نظر آتی ہے جب کہ قاری کی داخلیت میں یہ شفافیت معدوم ہوتی ہے۔ یعنی یہ کہ اس کے کسی ادب پارے

کو اچھا بہت اچھا یا خراب کہنے کی وجہ وہ شفاف نگاہی نہیں ہوتی جو نقاد کے پاس ہوتی ہے، اس لیے کہ وہ اپنے آپ کو بالکل ہی متن کے حوالے نہیں کر دیتا۔ ایک اچھے نقاد میں یہ بھی خصوصیت ہوتی ہے کہ مختلف متون کی ranking (یعنی مرتبے کے لحاظ سے درجہ بندی کرنا) موازنہ کرنے کے بعد کرتا ہے۔ تنقید کی زبان اپنے انتہائی تجزیے میں ہوتی ہی تقابلی نوعیت کی ہے، ناگزیر طور پر ایک مبصر کی طرح ایک نقاد بھی ایک ادیب کو دوسرے ادیب پر ترجیح دیتا ہے (اگر چہ ان کے محرکات الگ الگ ہوں) تنقیدی عمل کی بنیاد شئیت یا حقیقت پر مبنی ہوتی ہے۔ نقاد رومانیت میں غلطیدہ ہو جائے تو وہ تنقید کر ہی نہیں سکتا۔ یہاں ایک بات اور جو اچھے نقادوں میں پائی جاتی ہے اور وہ یہ کہ وہ حقیقت اور حقیقت پن یا حقیقت کی موجودگی کی پرکھ کے بھی ماہر ہوتے ہیں اور نہ صرف یہ کہ اس لطیف فرق سے خود آگاہ ہوتے ہیں بلکہ قاری کو بھی اس کا شعور عطا کرتے ہیں۔ اگر وہ ایسا نہ کریں تو اپنے اور قاری کے درمیان وہ اہم ترین تعلق قائم نہیں کر سکتے جس کی مدد سے وہ قاری کو متن کی تخلیق نو سے باز رکھ سکیں۔ قاری تو جو کچھ بھی پڑھتا ہے، من و عن وہی بیان کرتا ہے۔ اس میں یہ صلاحیت بہت کم ہوتی ہے کہ وہ مختلف تخلیقات کو تضادات اور موازنے کے تناظر میں دیکھ سکے۔ ادب کے سلسلے میں تو یہ مادیت یا شئیت انتہائی گریز پا ہوتی ہے اور بغیر نقاد کی مدد کے قاری اس تک پہنچ ہی نہیں سکتا۔ گویا نقاد کی حیثیت ایک مخبر کی سی ہوتی ہے، ایک قاری کے لیے جس کے بغیر قاری متن میں مخفی اسرار و رموز کو سمجھ نہیں سکتا۔ لیکن یہ بات بھی دیکھنے میں آئی ہے کہ کچھ نقاد متن کو قاری ہی کی طرح پڑھنے کو ترجیح دیتے ہیں جب کہ دوسرے ذہنی مطالعے پر زور دیتے ہیں۔ لیکن ذہنی مطالعے کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہوتا کہ وہ محض تاثراتی ہے بلکہ یہ ہوتا ہے کہ نقاد متن کی قدر و قیمت صرف ماورائیت کے ذریعے حاصل نہیں کرتا بلکہ نفوذ کے ذریعے بھی۔ بات تھوڑی سی مشکل ہو گئی ہے، اس لیے اس کو آسان الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ متن کو یا تو اس طرح پڑھا جا سکتا ہے جیسے کہ وہ لکھا ہوا اور یوں بھی کہ متن کے بطن میں اور کیا کچھ پنہاں ہے۔

جدید تنقید دونوں ہی طریقوں کو برحق سمجھتی ہے مگر ٹی ایس ایلیٹ کے نزدیک دوسرا طریقہ مطالعہ زیادہ قابلِ قدر ہے۔ اس کی دانست پہ ساری تنقید آپ کو وہیں نظر آئے گی۔ اس سے مذہب کو کوئی تعلق نہیں ہوا کرتا۔ ایک اچھے نقاد کی پہچان یہ ہے کہ وہ اپنے اور قاری کے درمیان جو رشتہ قائم کرنا چاہتا ہے، اس کی بنیاد اس امر پر رکھتا ہے کہ نہ تو وہ اور نہ قاری کوئی بھی متن کا خالق نہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ ہم اعلیٰ درجے کے نقاد کو بالآخر اسی اداسی کا شکار پاتے ہیں کہ نہ تو وہ اور نہ قاری تخلیق کار کا مقام یا لقب حاصل کر سکتے ہیں، چاہے وہ کچھ بھی کر لیں۔ ہم اتنا ضرور کہہ سکتے ہیں اور ہمیں کہنا چاہیے کہ نقاد متن کا جج اور اس کے بہترین مطالعے پر قادر ہوتا ہے مگر وہ یہ ساری محنت شاقہ کسی اعزاز کو پانے کی خاطر نہیں کرتا بلکہ اس لیے کہ وہ قارئین سے ایک ایسا ربط قائم کر سکے جو خود اس کے لیے اور قارئین کے لیے ادب کے مطالعے کو بصیرت

افروز اور خوش گوار اور دلچسپ بنا دے۔ ایک اچھے نقاد کو اچھی طرح معلوم ہوتا ہے کہ قاری متن کا غلام ہوتا ہے اور وہ اپنی پوری نیک نیتی سے یہ کوشش کرتا ہے کہ قاری کے ذہن سے احساسِ غلامی کو تلف کر سکے۔ اس بات کو یہ کہہ کر سمیٹا جا سکتا ہے کہ نقاد کی قوتِ ارادی فعالیت سے مملو ہوتی ہے اور قاری کا ادراک پیروی ہے۔ مگر اس پیروی میں جو احساسِ کم تری کا پہلو ہوتا ہی، اچھا نقاد اسے دور کرنے کی حتی الامکان کوشش کرتا ہے۔ میں اس کالم کو بورخیس کی اس بات پر ختم کر رہا ہوں کہ "بہترین قارئین، بہترین لکھاریوں سے کہیں کم پائے جاتے ہیں۔"

وہ ایک نقاد تھا لیکن اولاً اپنے آپ کو قاری کہلانا زیادہ پسند کرتا تھا۔[۳]

حوالہ جات:

۱۔ اعجاز خان، وہاب، تحقیقی مقالہ، (اردو محفل).http://www.urduweb.org/mehfil/threads/1975

۲۔ فتح پوری، فرمان، ڈاکٹر، "اردو نثر کا فنی ارتقاء" الوقار پبلیکیشنز، لاہور، صفحہ نمبر 267-273

۳۔ رضی مجتبیٰ کا تحقیقی مقالہ

☆☆☆

باب چودھواں:

تنقید اُردو ادب میں

مقصود حسنی کوثر نے اپنے ایک مقالے میں تحقیق وتنقید کے فرق کو یوں واضح کیا ہے۔
تفہیمی لسانی اور عملی صورتحال پر بات کرنا تنقید ہے جبکہ پہلے سے موجود سے آگے بڑھ کر کچھ نیا اور الگ سے کی تلاش کا نام تحقیق ہے۔ یہ جملے اب سے متعلق ہوں یا ان کا تعلق پہلے سے ہو اس سے کیا فرق پڑتا ہے۔ ضرورت اس امر کی ہے ان جملوں کی زبان سمجھی جائے۔ اس زبان میں باتیں کیا کی گئی ہیں' ان کی تفہیم حاصل کی جائے۔ پیش کیے گئے ہر جملے کی تفہیم کے لیے فکری کاوش کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ اس لیے تحقیق وتنقید کے میدان میں انہیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ کہی گئی باتوں پر مختلف حوالوں' زاویوں' پیمانوں' نقطہ ہائے نظر وغیرہ کے تحت گفتگو کی جائے۔ بدقسمتی سے جو ہوا یا ہو رہا ہے اس سے ہٹ کر ہے۔ اس لیے اس کیے اور ہونے والے پر بہترین کی مہر ثبت نہیں کی جا سکتی۔

ایک رویہ اور بھی بڑی شدت رکھتا ہے کہ فلاں موضوع پر کام ہو چکا ہے لہذا اس پر کام نہیں ہو سکتا۔ یہ رویہ قطعی احمقانہ ہے۔ جو کوئی کام کر گیا نبی تو نہیں تھا جو اس کے کہے کے بعد کچھ کہنے یا کرنے کی گنجائش ہی نہیں۔ وہ سب اول تا آخر عام انسان تھے اور انہوں نے اپنی سوچ اور اپنے دائرے میں رہتے ہوئے تحقیق وتنقید کا کام کیا۔ ہر معاملے سے متعلق دو چار نہیں' سیکڑوں راہیں نکلتی رہتی ہیں۔ اس کے لکھے میں تبدیلیاں بعید از قیاس نہیں ہیں۔ ہر دوسرے کام کرنے والے کی حدود لائف سیٹ اپ اور نقطہ نظر الگ سے ہوتا ہے۔ تفہیم وتشریح وغیرہ کو محدود کرنا زبان کے ساتھ زیادتی کے زمرے میں آتا ہے۔

یہ بھی دیکھنے میں آ رہا ہے کہ گائیڈ حضرات انٹرنیٹ سے کھوجنے کا مشورہ تو دیتے ہیں لیکن حوالہ کتاب ہی کا معتبر سمجھتے ہیں۔ کچھ تو انٹرنیٹ کے حوالے کو غیر معتبر قرار دیتے ہیں۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس کی افادیت سے آگاہ نہیں ہیں۔ خدا کے لیے وقت کی نبض پر ہاتھ رکھیں۔ وقت آنے کو ہے کہ کتاب سنے کی چیز رہ جائے گی۔ اس ذیل میں صرف دو ویب سائٹس کا حوالہ دوں گا۔ اردو نیٹ جاپان اور ہماری ویب پر بڑی ورائٹی ملتی ہے۔ کمال کا مواد بھی دستیاب ہے۔

جامعات میں آج دھڑا دھڑ ایم فل کی ڈگریاں چھاپی جا رہی ہیں۔ تحقیق وتنقید کو سنجیدہ کام سمجھا جائے۔ قدماء کے ساتھ عصری مواد پر بھی نظر رکھی جائے۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ پہلے کہنے والے کی زبان کی تفہیم تک رسائی کی جائے۔ اس کے بعد تفہیمی معاملات طے کیے جائیں۔ جو ہو چکا اس پر نظر ثانی کی ضرورت پس پشت نہ ڈالی جائے۔ قدماء کو حوالہ میں رکھا جائے۔ ماضی پیارا سہی لیکن آج کو بھی

ضروری ہے۔

میں بڑی دیانت داری سے عرض کر رہا ہوں بوڑھوں کو دونمبر پر نہ رکھا جائے ان کے حیاتیاتی تجربہ سے فائدہ اٹھایا جائے۔ یہ ملنے کے نہیں' بخدا نایاب ہیں۔ تبسم کاشمیری' سعادت سعید' نجیب جمال' محمد امین' مظفر عباس' اختر شمار وغیرہ سے لوگ کہاں ملیں گے۔ کسی بھی پرانے سکل مین کو صرف نظرانداز کرنا آج کے ساتھ ہی نہیں آتے کل کے ساتھ بھی زیادتی ہے۔ یہ اولڈ بوائز ماضی کا ہی نہیں گزرتے آج کا بھی انمول سرمایہ ہیں۔

کوئی تحریر کسی نا کسی سطح پر طرحدار ہوتی ہے۔ اس طرحداری میں ملفوف مفاہیم کی دریافت اصل کرنے کا کام ہوتا ہے۔ اس طرحداری کی دریافت کے لیے ہر کسی کے پاس اپنا میٹر ہوتا ہے۔ میٹر کے حدود ہوتے ہیں۔ مفاہیم میٹر سے باہر کی چیز ہیں۔ لمحہ تخلیق کے موڈ کی دریافت آسان کام نہیں۔ وقت گزرنے کے ساتھ تخلیق کار بھی لمحہ خلق کے موڈ کے مطابق تفہیم کرنے سے قاصر و عاجز ہوتا ہے۔ میر صاحب کا یہ شعر ملاحظہ ہو۔

غیر نے ہم کو ذبح کیا ہے طاقت ہے نہ یارا ہے
ایک کتے نے کرکے دلیری صید حرم کو پھاڑا ہے

اس شعر کی صد ہا تفہیم سننے کو ملیں گی۔ کیوں کہ لمحہ تخلیق کی راہ میں دو صدی کا فاصلہ حائل ہو چکا ہے۔ میرے خیال میں صید حرم سے مراد ٹیپو غیر سے مراد انگریز جبکہ کتا میر جعفر ہوسکتا ہے۔ غیر اور کتا سے مراد انگریز ہوسکتا ہے۔ میرا یہ خیال' محض خیال ہوسکتا ہے۔ حتمی ہونے کی مہر اس پر ثبت نہیں کی جا سکتی۔ اب یہ لائنیں ملاحظہ فرمائیں۔

سورج کو روک لو
شہر عشق کو جانے والا
سر سلامت نہیں رہا

یہ لائنیں کل پرسوں یعنی 1980-82 سے تعلق رکھتی ہیں۔ بالکل عام اور سادہ سی ہیں لیکن طرحداری کے حوالہ سے جلیبی سے مثل ہیں۔ ان کی تفہیم اتنی آسان نہیں۔ ان کی تفہیم کے حوالہ سے سعادت سعید تبسم کاشمیری وغیرہ جیسے لوگوں کا وجود نعمت سے کم نہیں۔ لہذا آج کی تفہیم آج کے حوالہ سے ہی کارگر ثابت ہوسکتی ہے۔

آج کے ادب پر تحقیقی ڈگری کی سطح پر کام کرانے میں اگر کوئی امر مانع ہے تو اس پر assignments تو دی جاسکتی ہیں۔ گزرا وقت کس خوشی یا کرب میں تھا یا کس قسم کے نظریات یا رویوں کا حامل تھا یقیناً تجربے کا درجہ رکھتا ہے لیکن جس عہد میں ہم سانس لے رہے ہیں' کا جاننا بھی ضروری ہے۔

آج کی زبان اور آج کے معاملات کی بہتر تفہیم آج ہی ممکن ہے۔ آنا کل اسے اپنے پیمانے پر رکھے گا۔ آج کے معاملات کل کے لیے پیچیدگی بن جائیں۔ اس ذیل میں میر صاحب کے مندرج شعر کو بطور مثال سامنے رکھا جاسکتا ہے۔ آج کی تفہیم کل والوں کے لیے آسانیاں پیدا کرنے کے مترادف ہے۔ یہ امر لازم ٹھہرتا ہے کہ آج کے ادب پر آج کام نہ کرنا بہت بڑی غلطی ہوگی۔ منفی اور مثبت چیزوں کو آج ہی بہتر طور پر دریافت کیا جاسکتا ہے۔ خوش قسمتی سے آج اور گزرے کل سے متعلق کچھ نایاب دانشور دستیاب ہیں اور وہ طرحداری کی گتھیوں کو سلجھانے میں معاون ثابت ہو سکتے ہیں۔[1]

ڈاکٹر سلیم اختر نے اپنے ایک تحقیقی مقالے میں تنقید، منطق اور سائنس کے علاوہ تنقید کی اقسام پر بھی بڑی تفصیل سے نظر ڈالی ہے ان کے خیال میں تنقید، منطق، سائنس ادب کی اپنی تہذیب ہوتی ہے جس کا ایک جزو کتاب کا کلچر ہوتا ہے جب کہ تنقید ادب کی تہذیب کے تقاضے مدنظر رکھتے ہوئے تخلیق کی خوشبو عام کرنے کا باعث بنتی ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی واضح رہے کہ تخلیق معاشرہ کی ادبی تہذیب کی مظہر، ترجمان اور دست نما ہوتی ہے۔ اس ضمن میں میوز، روحانی اقدار، مذہبی قواعد، سیاسی منظر نامہ، سماجی رویے، عمومی صورت حال، اقتصادی امور یہ سب بھی کسی نہ کسی صورت میں تخلیق پر منفی یا مثبت طور پر بالواسطہ یا بلاواسطہ اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ ادھر تخلیق کار مخصوص ہیئت کے معاشرہ کا فرد ہوتا ہے۔ وہ معاشرہ اور اس کے میوز کو پسند کرے یا نہ کرے مگر وہ معاشرہ میں زیست کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔

اس صورت حال کے بارے میں تخلیق کار کے دو ممکنہ ردعمل ہو سکتے ہیں (۱) صورتِ حال کو تسلیم کر کے ہم نوا ہو جانا۔ (۲) صورت حال کے خلاف ردعمل، غصہ، احتجاج اور بغاوت۔ اس ضمن میں ردعمل کے انداز و اسالیب میں خاصہ تنوع پایا جاتا ہے اور پھر ان اہل قلم کی بھی کمی نہیں جو کسی معاشرہ VS قلم کے قائل ہی نہیں یعنی تخلیق برائے مقصد کے قائل نہیں ہوتے اور ادب سے صرف جمالیاتی حظ حاصل کرنا کافی سمجھتے ہیں۔

بحیثیت ادیب کی ادبی بصیرت اور اس سے جنم لینے والی، ناپسند ترجیحات بلکہ تعصبات تک شعوری یا غیر شعوری طور پر اس کی سوچ پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ تنقید ادب کی تہذیب کے تناظر میں عصری صورت حال کے محدّب شیشہ میں سے تخلیقات کی چھان پھٹک کرتے ہوئے کتاب کلچر کے فروغ کا باعث بنتی ہے۔

اس ضمن میں یہ بھی واضح رہے کہ مروج کلچر اور کتاب کلچر ریل کی پٹریوں کی مانند متوازی نہیں ہوتے بلکہ عمل اور ردعمل کی صورت میں باہم اثر انداز بھی ہوتے ہیں۔ معاشرہ کا کلچر توانا ہو تو تخلیق اس کا آئینہ ثابت ہوگی برعکس صورت میں یعنی کلچر توانائی سے عاری ہو، فکری اعتبار سے تہی دست ہو، زندگی تصورات کے مقابلہ میں ماضی پرستی، مردہ گلی سے اقوال زریں بن جائیں اور ماضی پرستی کا جواز مردہ

روایات قرار پا جائیں تب تخلیق Distorting Mirror میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ اس لئے Status Quo کو کبھی بھی پسند نہیں کیا گیا جبکہ روایت پرست معاشرہ کے حامی اہلِ قلم ماضی کا کلٹ بنا کر فکرِ نو، اجتہاد، جدت پسندی، تغیر و تبدیلی کی مخالفت کر کے اپنی دانست میں معاشرہ کو پاک صاف رکھتے ہیں یہ بھول کر کہ بہتے پانی کے مقابلہ میں جوہڑ ہمیشہ گندا اور بدبودار ہی رہتا ہے اور وہ صورتِ حال ہوتی ہے جس میں تنقید، تخلیقات کے معیار بہتر کرتے ہوئے تخلیق کار کے لئے رہنما اصول فراہم کرتی ہے۔ ماضی میں یہ فریضہ صرف ترقی پسند ادب کی تحریک سے وابستہ ناقدین نے ادا کیا اس لیے کہ بلحاظ مزاج وہ مارکسی تھے، تبدیلی اور بغاوت ان کا سوتھی مگر ترقی پسند مصنفین سے کہیں پہلے علامہ اقبال بھی یہ کہہ چکے ہیں:

آئینِ نو سے ڈرنا طرزِ کہن پہ اڑنا۔۔۔۔۔ منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں تنقید کے بارے میں یہ حقیقت ذہن نشین رکھنا ہوگی کہ تنقید تخلیق کے بعد معرضِ وجود میں آتی ہے۔ اور یہ بھی واضح رہے کہ مختلف علوم کے زیرِ اثر تنقید کے مختلف رویوں، اسالیب بلکہ دبستانوں نے جنم لیا ہے۔

تنقید کی اقسام کی بات کی جائے تو مارکسی تنقید، عمرانی تنقید، نفسیاتی تنقید، جمالیاتی تنقید، تاریخی تنقید، رومانی تنقید وغیرہ یا پھر ہر نوع اور نظریہ سازی سے عاری تشریحی تنقید۔ نقاد کسی بھی علمی تصور، نظریہ یا اسلوبِ نقد کا حامل ہو سکتا ہے لیکن نقاد کا تنقیدی عمل اس کے تنقیدی فیصلہ پر منتج ہوگا۔ یہ فیصلہ کبھی تخلیق کے حسن و قبح گنوانے کے مترادف ہوتا ہے تو کبھی جمالیاتی اوصاف پر روشنی ڈالتا ہے۔ کبھی کسی علمی نظریہ پر مبنی تنقیدی تصور (جیسے مارکسی، نفسیاتی، عمرانی) کی روشنی میں تخلیقات کا تجزیہ کیا جاتا ہے تو کبھی صرف اشعار کی تشریح و توضیح ہوتی ہے۔ نقاد اپنے تنقیدی عمل کے لئے جس معیار، اساس، تصور اور فکر کو چاہے پسند کر کے اس سے اپنی کنڈیشننگ کر سکتا ہے لیکن ادب کی تہذیب نے جس تناظر کی تشکیل کی ہوتی ہے اسے ہر حالت میں ملحوظ رکھنا ہوگا۔ ورنہ پاؤں زمین پر بآسانی نہ ٹکیں گے اور نقاد خلا میں بے وزنی کے عالم میں معلق رہے گا۔

جب تخلیق کار اظہار کے لئے کسی خاص صنف کو استعمال کرتا ہے تو پہلے اس کے اصول و ضوابط کا درس نہیں لیتا اور نہ ہی سبق کی مانند انہیں یاد کرتا ہے۔ وہ آمد، کیفیت، وجدان، الہام، جذب و جذبہ (جو لفظ بھی چاہیں استعمال کر سکتا ہے) کے زیرِ اثر مائلِ تخلیق ہوتا ہے اور بس۔ تخلیق کی تکمیل کے بعد نقاد کا کام شروع ہوتا ہے۔ تنقید کا عمل Induction کے اصول کے مطابق ہوا ہوگا یعنی مختلف النوع تخلیقات کے تجزیاتی مطالعہ کے بعد ان میں سے ایسی مشترک خصوصیات اخذ کی گئی ہوں گی جنہیں اصول قرار دے کر ان کی روشنی میں صنف کے قواعد و ضوابط مدون کئے ہوں گے۔ Induction کے اس عمل میں مروج علوم بھی مددگار ثابت ہوئے ہوں گے۔ یوں جب کچھ اصول طے پا گئے تو ان کی راہنمائی میں لفظ کے جمال، اسلوب کی جمالیات اور معنی کی تہہ داری کا مطالعہ ممکن ہوا ہوگا۔

تنقید کے عمل میں مددگار ثابت ہونے والے علوم کی کمی نہیں جبکہ مختلف تنقیدی رویوں سے مخصوص اصول وضوابط میں خاصہ تنوع اور وسعت بھی ملتی ہے۔ ہمارے لئے آج اس ابتدائی صورت حال کا تصور ناممکن ہے جب Induction کے زیر اثر تنقید نہیں ہو رہی تھی۔ بیشتر نقاد آج بھی شعوری یا غیر شعوری طور پر Induction سے مشابہہ طریقہ اپناتے ہیں یعنی کلام، افسانہ، ناول کے مطالعہ کے بعد ان میں ایسے مشترک نکات کی تلاش جنہیں "خصوصیات" کا نام دے کر مقالہ قلم بند کیا جاتا ہے اور یہی وہ رویہ ہے جسے "تجزیہ" اور "تجزیاتی مطالعہ" قرار دیا جاتا ہے۔ "علامہ اقبال کے کلام کی خصوصیات" اور "مرزا غالب کی شاعری کا تجزیاتی مطالعہ" جیسے مقالات اس ضمن میں بطور مثال پیش کئے جاسکتے ہیں۔ جبکہ اس کے برعکس صورت کو Dedective قرار دیا جاسکتا ہے۔ یعنی پہلے سے متعین اصول وضوابط کی درستی اور حقانیت کو تسلیم کرتے ہوئے انہیں معیار بنا کر ان کی روشنی میں تخلیقات کا مطالعہ۔ یہ صورت Induction کے برعکس ہے کہ اصول وضوابط تخلیق سے اخذ کرنے کے برعکس پہلے سے متعین، درست، تسلیم کردہ اور اسی لئے طے شدہ سمجھے جاتے ہیں۔ مارکسی، عمرانی، نفسیاتی، تاثراتی، رومانی، جمالیاتی انداز نقد اس کی معروف مثالیں ہیں۔

ان سے وابستہ ناقدین نہ صرف یہ کہ اپنے ہی راستہ کی صراط مستقیم سمجھتے ہیں بلکہ دوسرے انداز نقد کو خاطر میں بھی نہیں لاتے۔ Induction کے طریقہ میں لچک ملتی ہے۔ کیونکہ پہلے سے کچھ بھی طے نہیں ہوتا جبکہ اس کے برعکس Dedection کی صورت میں کیونکہ اصول وضوابط نہ صرف طے شدہ سمجھے جاتے ہیں بلکہ صرف ان ہی کو درست اور راہنما تصور کرتے ہوئے دیگر اسالیب نقد کرمسترد کر دیا جاتا ہے اس لئے اپنی اساس میں یہ بے لچک بھی ثابت ہوسکتے ہیں۔ Induction کی انتہا پسندانہ صورت میں ہر تصنیف کا جداگانہ معیار نقد قرار پائے گا اور بالآخر ایسے مشترک اصول وضوابط نہ رہیں گے جنہیں ہر نوع کی تخلیق کے لئے راہنما قرار دیا جاسکے، یہ اچھا بھی ہے اور برا بھی۔ اس کا فیصلہ انفرادی ہوگا۔

کچھ ایسا ہی عالم معیار نقد کا بھی ہے جس کی دو صورتیں قرار دی جاسکتی ہیں۔ ایک معیار تو تاریخ ادب کے تناظر میں طے پائے گا۔ یعنی ماضی کے تمام بڑے شعراء کا کلام پیش نگاہ رکھ کر کسی شاعر کی پرکھ کا معیار جبکہ دوسرا معیار خود شاعر کے کلام کے Inductive تجزیہ کے بعد اس کے کلام میں سے اخذ کیا جائے گا اور پھر اسی اخذ شدہ معیار پر اس کے بقیہ کلام کی پرکھ کرنا۔ دونوں کے انفرادی تذکرے کا یہ مطلب نہیں کہ دونوں ہوابند ڈبوں کی مانند جدا ہیں، یہ دونوں باہم آمیز ہو کر معیار نقد قرار پاتے ہیں۔ اول الذکر کو "افقی" اور موخر الذکر کو "عمودی" معیار قرار دیا جائے سکتا ہے۔

Deduction کی اساس بالعموم ماضی کے اصول وضوابط، روایات، کسی بڑے نقاد، فلسفی، دانشور کے اقوال پر استوار ہوتی ہے۔ اسی طرح اگر کسی فلسفہ، تھیوری، نظریہ پر اعتماد ہو تو اسے بھی درست

اور تسلیم شدہ باور کیا جاتا ہے۔ وجوہ میں خاصہ تنوع مل سکتا ہے لیکن بنیاد کے طور پر پہلے سے ہی یہ طے شدہ ہوتا ہے کہ صرف یہی درست ہے جبکہ اس کے برعکس Induction کی خوبی ہی یہی ہے کہ اس میں پہلے سے کچھ بھی درست حقیقی، بنیادی اور لازم نہیں ہوتا۔ اول الذکر میں فیصلہ پہلے سے طے شدہ اصول کی روشنی میں ہوتا ہے۔ اس لئے اس فیصلہ کو پہلے سے طے شدہ اصول کی ضمنی پیداوار قرار دیا جاسکتا ہے۔ اسے اس مثال سے سمجھئے کہ مارکسی نقاد مارکس کی تعلیمات کو قطعی اور درست تسلیم کرنے کے بعد تخلیق کے بارے میں جو نتیجہ اخذ کرے گا وہ مارکس کی تعلیمات کے دائرہ سے باہر نہیں جاسکتا کیونکہ ایسا کرنے کے نتیجہ میں نقاد کا انداز نظر مارکسی نہ رہے گا کچھ اور ہو جائے گا۔ اسی انداز پر نفسیاتی، جمالیاتی، تاریخی، عمرانی اور دیگر تنقیدی دبستانوں سے وابستہ ناقدین کی آراء کا بھی مطالعہ کرتے ہوئے ان کی حدود امکانات کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ Deductive Logic کے اصول ارسطو نے مدون کئے تھے۔ جیسا کہ لکھا گیا اس میں مفروضہ نہیں ہوتا بلکہ کسی امر کو پہلے سے طے شدہ اور قطعی قرار دے کر اس سے نتیجہ اخذ کیا جاتا ہے۔ اس کی معروف مثال یہ ہے، انسان فانی ہے۔۔۔۔ انسان ہے۔۔۔۔۔۔ اس لئے وہ فانی ہے۔

صدیوں تک اس طرز استدلال کا فکریات میں سکہ چلتا رہا جبکہ مشرق میں تو اب بھی اسی منطق کا راج ہے جس کی سب سے بروئے کار لائے، اس مقصد کے لئے ہر نظریہ، تصور اور تھیوری کی افادیت اور اہمیت کو تسلیم کرنا لازم ہوگا۔ کیونکہ نقاد کا کوئی ذاتی نظریہ، تصور یا تھیوری نہ ہوگی اس لئے ہر نوع کے نظریات وتصورات اور تھیوریز اس کی ہوں گی۔ یہ وہی طریق کار ہے جو "Eclectic" کہلاتا ہے۔ اردو ناقدین کی اکثریت بالعموم اسی طریقہ پر عمل پیرا نظر آتی ہے۔ یہ ناقدین کیونکہ کسی مخصوص نظریہ کے پابند نہیں ہوتے اس لئے وہ متنوع تصورات اور نظریات سے استفادہ کرسکتے ہیں۔

افلاطون اور ارسطو کی صورت میں دو ایسے فلاسفر ملتے ہیں جو آج بھی ہمیں کسی نہ کسی طرح سے متاثر کرتے ہیں۔ ان دونوں کا فلسفہ Deduction اور Induction کی عملی مثال پیش کرتا ہے۔ افلاطون کا طریقہ اول الذکر تھا یعنی اس نے کوائف، شواہد، مثالیں اور مواد حاصل کئے بغیر پہلے سے یہ طے کرلیا کہ اس جہان سے ماورا ایک عالم (World Of ideas) ہے۔ ہمارا جہان جس کی نقل ہے۔ شاعر اور ڈرامہ نگار کرداروں اور ان کے اعمال کے ذریعہ سے اس نقل کی نقل کرتا ہے۔ اس لئے وہ اصل، حقیقت اور صداقت سے دور ہوتا ہے۔ اسی بنا پر اس نے ڈراما اور شاعری کو ناپسند کیا۔ اس نے پہلے ایک آئیڈیل معاشرہ کا تصور وضع کیا اور پھر اسی کے مطابق اپنی "جمہوریہ" سے شعراء کو جلاوطن کردیا۔ پہلے یہ طے کیا کہ فلسفہ سب سے افضل ہے اور پھر "فلاسفر بادشاہ" کا تصور پیش کیا۔

ارسطو کا طریق کار اس کے برعکس تھا اس نے معاصر "المیہ" اور "رزمیہ" کا مطالعہ کرکے ان میں مشترک مابہ الامتیاز عناصر دریافت کرکے "Poetscs" میں ڈراما کے اجزائے ترکیبی بیان کئے۔ وہ

ڈرامے میں انسانی کردار واعمال کا باعث نقل (Memises) قرار دیتا ہے مگر نقل کی وما بعد الطبیعات کی قلم رو میں نہیں لے جاتا۔ یعنی اس نے معاصر ڈراموں کے تجزیے سے ان کے اصول اخذ کیے اس لئے اس کی معترضین نے یہ بھی کہا کہ اگر ارسطو شیکسپیئر کے عہد میں ہوتا تو اس نے المیہ اور طربیہ کا جداگانہ تذکرہ نہ کیا ہوتا۔ دونوں کا انداز تدریس بھی اسی انداز کا تھا۔ افلاطون اپنی ''اکیڈمی'' میں ایک جگہ بیٹھا ہوتا جبکہ شاگرد اس کے سامنے بیٹھتے تھے یعنی جو کلاس کا ماحول ہوتا ہے۔ اس کے برعکس ارسطو اپنی درس گاہ ''لائیسرم'' میں ایک جگہ بیٹھنے کے بجائے چلتا پھرتا گفتگو کرتا جاتا۔ اس کا شاگرد سکندر جن ممالک کو فتح کرتا وہاں کی مختلف النوع اشیاء وحاتیں، پھل پھول وغیرہ اسے بھجواتا رہتا۔ یوں ارسطو کی درس گاہ ایک طرح لیبارٹری میں تبدیل ہوگئی جہاں وہ اپنے شاگردوں کو زندہ مثالوں سے بات سمجھاتا۔ ارسطو سائنس دان نہ تھا لیکن تدریس میں سائنسی طریق کار اپنا رکھا تھا۔

افلاطون کے فلسفیانہ تصورات Deductive طریق کار کی واحد مثال نہیں بلکہ بیشتر فلاسفروں کا یہی طریقہ رہا ہے کہ کسی ایک تصور کو اساس مان کر اس پر افکار کی عمارت کی تعمیر۔ اس میں خرابی یہ ہے کہ اساس خود ثابت ہونے پر اس پر جمع تصورات کا محل، تاش محل کی طرح گر جاتا ہے۔ علامہ اقبال نے بھی یہی کیا، انہوں نے زندگی معاشرہ، فنون لطیفہ، علوم، عقل، فلسفہ وغیرہ کے بارے میں افکار کا جو نظام شمسی ترتیب دیا خودی اس میں شمس کی مانند ہے کہ جملہ تصورات خودی سے کسب ضیا اور ثبات حاصل کرتے ہیں۔

مارکس کی صورت میں ایسا دانشور ملتا ہے جس نے Induction کے اصول کے باعث سرمایہ دارانہ نظام کے عناصر ترکیبی کا بن گیا۔ گوشت پوست کی محبوبہ کو چھوڑ کر حالی نے قوم کو محبوبہ بنالیا۔ یہ صرف چند مثالیں ہیں، اس انداز کی مزید مثالیں بھی مل سکتی ہیں۔ اگرچہ اس نوع کے تنقیدی رویے سے حاصل کردہ نتائج انوکھے یا چونکا دینے والے ثابت ہو سکتے ہیں لیکن یہ بھی ہے کہ فرمہ پر ٹوپی فٹ کرنے کی کوشش میں ٹوپی کے ٹانکے بھی ادھڑ سکتے ہیں۔ جہاں تک پورے مرد کا تعلق ہے تو جنسی جبلت (فرائیڈ کا لبیڈو) کی قوت اور ہمہ گیری پر کسی کو بھی شک نہ ہوگا۔ لیکن کیا صرف زیادہ جنسی قوت کا حامل ہی ہمیشہ پورا مرد ثابت ہوتا ہے جب کہ تاریخ ادب میں متعدد ایسے نامور تخلیق کار ملتے ہیں جن کی جنسی استعداد یا تو کم تھی یا سرے سے نفی میں تھی۔ تخلیق جنس پیا ثابت ہو سکتی ہے مگر کسی حد تک۔ اگر نچلے دھڑ کی کارگزاری کے لحاظ سے دیکھا جائے تو پھر کا سانواسب سے بڑا تخلیق کار ثابت ہوگا جبکہ فرائیڈ کے بموجب تو کچلی ہوئی ناآسودہ جنسیت ارتفاع کے عمل کے ذریعہ سے تخلیق کا محرک ثابت ہوتی ہے۔ یہ رویہ اس منطق کی ضمنی پیداوار ہے: کامیاب تخلیق کا جنس سے گہرا تعلق ہے 'الف' جنسی نہیں لہٰذا 'الف' کامیاب تخلیق کار نہیں

جب بنیاد پرست امر ونہی پر زور دیتا ہے تو وہ غلط نہیں ہوتا۔ لیکن خرابی اس وقت جنم لیتی ہے جب وہ صرف خود ہی کو صحیح سمجھتے ہوئے خود سے مختلف یا برعکس کو نہ صرف یہ کہ درست ہی نہیں سمجھتا بلکہ ملیامیٹ

اور نیست و نابود کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے، مردود قرار دیتے ہوئے۔ اردو زبان کے سلسلہ میں لکھنؤ اور دہلی کی آویزش تاریخ ادب کا حصہ ہے۔ دونوں شہروں کے سخن دان ایک دوسرے کے الفاظ، تذکیر و تانیث اور واحد جمع پر اعتراضات کرتے رہتے تھے۔ جب میر امّن نے سادہ اسلوب میں "باغ و بہار" لکھی اور اس کے دیباچہ میں خود کو "دلّی کا روڑا" لکھا تو رجب بیگ سرور نے اس کے اسلوب کو کم تر ثابت کرنے کے لئے "فسانہ عجائب" قلم بندی کردی اور یہ کہہ کر کہ دلّی کے روڑے ہیں، محاورات کے ہاتھ منہ توڑے ہیں۔ میر امّن کا مذاق اُڑایا۔

علامہ اقبال پر اہلِ زبان کے اعتراضات بھی اسی نوعیت کے تھے۔ اہلِ زبان کے لئے اردو مادری زبان تھی۔ جب زبان کا بت بنالیا گیا تو پھر ان کے لیے اس کے پجاری کا کردار ادا کرنا لازم تھا۔ اہل زبان کے پاس کوئی تنقیدی تھیوری نہ تھی اس لیئے وہ صرف حرمت زبان تک محدود تھے کہ زبان ہی ان کی تنقیدی تھیوری تھی۔ ان کے لیے زبان ہی سب کچھ تھی اسی لیے انھوں نے علامہ اقبال کے فلسفۂ خودی، تصورِ زیست، پیغام پر توجہ دینے کے برعکس الفاظ کے استعمال تک خود کو محدود رکھا۔ جن اصحاب کو دہلی یا لکھنؤ جانے کا اتفاق ہوا ہے وہ اس امر کی گواہی دیں گے کہ آج زبان کے ان مراکز میں ہم جیسی اردو بھی نہیں بولی جاتی۔ ان میں وہی اردو بولی جاتی ہے جو ان کی فلموں کے کردار بولتے ہیں۔ اس لئے آج اہل زبان کی اصطلاح غیر ضروری اور اہل زبان کا روزمرہ متروک قرار پاتا ہے۔ ہمارے بنیاد پرستوں نے مسلک غیر سے جو منفی سلوک روا رکھا وہ اتنا عام ہے کہ اب بطور خاص اس کا نوٹس ہی نہیں لیا جاتا، ہم اس منفی سلوک کے اتنے عادی ہو چکے ہیں کہ ان کے خلاف کبھی صدائے احتجاج بلند کرنے کی ضرورت بھی محسوس نہیں کرتے۔

تنقید میں بنیادی پرستی کا اس وقت مظاہرہ ہوتا ہے جب نقاد اپنے نقطۂ نظر، تصورِ ادب اور نظریۂ فن ہی کو درست تصور کرتے ہوئے مخالف یا برعکس نقطۂ نظر، تصور یا نظریہ کے خلاف قلمی محاذ قائم کر لیتا ہے۔ ترقی پسند مصنفین ادب برائے زندگی ادب برائے مقصد ادب برائے افادہ کے حامی تھے اس لیے وہ ادب برائے ادب کے حامی اہل قلم کے خلاف مورچہ بند رہے۔ اب جب کہ سوویت یونین کے خاتمہ کے بعد سوشلزم کے ضمن میں وہ جذباتی فضا نہیں رہی جو کبھی تھی۔ اب ہماری تنقید میں سے ادب برائے زندگی، ادب برائے ادب کی بحثیں ختم ہو چکی ہیں۔ میں ذاتی طور پر ادب برائے زندگی کا حامی ہوں لیکن میں اس کا بھی قائل ہوں کہ برعکس تصور کے حامل کو بھی اپنا نقطۂ نظر پیش کرنے کی اجازت ہونی چاہئے۔ اس کا حقہ پانی بند کرنے کی ضرورت نہیں۔ جیسا کہ ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس کے موقع پر ایک قرارداد کے ذریعہ کیا گیا۔ سرکاری جرائد اور ریڈیو کے بائیکاٹ اور ترقی پسند پرچوں میں غیر ترقی پسند ادیبوں کی تخلیقات شائع نہ کرنے کا اعلان کیا گیا تھا جس پر ادبی حلقوں نے شدید احتجاج کیا۔ سوال یہ ہے

کہ کیا محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں، سلیم احمد، انتظار حسین نے بڑا ادب تخلیق کیا؟ بلکہ اس ضمن میں تو یہ بھی سوچنا پڑے گا کہ نظریہ کے تحت جو تخلیق وجود میں آتی ہے کیا وہ غیر نظریاتی تخلیق کے مقابلہ میں واقعی افضل ہوتی ہے۔ کیا فیض اس لئے بڑے شاعر ہیں کہ وہ ترقی پسند تھے؟

تنقید کا ایک اور روپ بھی معروف ہے یعنی کسی خاص ادبی شخصیت کے بارے میں غلو برتتے ہوئے اسے ہر لحاظ سے فوقیت دی جاتی ہو جیسے شمس الرحمٰن فاروقی نے احمد مشتاق کو فراق گورکھپوری پر فوقیت دی تو ڈاکٹر وزیر آغا نے رحمان مذنب کو سعادت حسن منٹو پر۔ یوں شخصیت کا ایک سومنات بنا کر نقاد اس کا بھگت بن جاتا ہے۔ اس انداز کا عامیانہ رویہ ادبی گروہ بندیوں میں دیکھا جاسکتا ہے جہاں مافیا کا ڈون ہی اصلی تے وڈّا قرار دیا جاتا ہے جبکہ ڈون کو نہ ماننے والوں کا انتقامی تحریروں کے ذریعہ سے گویا منہ کالا کیا جاتا ہے۔

اس رویہ کا ایک اور روپ بھی ہے جب کسی خاص صنفِ ادب کو نہ تسلیم کرنے والے اس کی افادیت کے بارے میں کسی طرح کی دلیل تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہوتے۔ جوش ملیح آبادی کی مثال نمایاں ہے، جنھوں نے اپنی ذہانت اور ادبی سوجھ بوجھ کے باوجود بھی غزل کو کبھی تسلیم نہ کیا اسی طرح ایسے اصحاب کی کمی نہیں، جنھوں نے پہلے آزاد نظم اور پھر نثری نظم کو قبول نہ کیا۔ جب یہ تسلیم نہیں کرتا تو پھر شاعری کرنے والوں کو تو شاعر تسلیم کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

ہم کیونکہ انتہا پسند ہیں اس لئے پُرامن بقائے باہمی کے قائل نہیں، بالکل اسی طرح تنقیدی تصورات اور ذوق کے پیمانوں کے معاملہ میں بھی ہم پُرامن بقائے باہمی کے قائل نہیں۔ زندگی، ادب، تنقید، نظریات، تصورات، اصول وضوابط اپنے محور کے لحاظ سے بھی درست ہوتے ہیں۔ ان سب میں قطعی طور پر کچھ بھی "قطعی" نہیں۔ سبھی جزوی صداقت کے حامل ہوتے ہیں۔ اس لئے جزو کو جزو ہی سمجھنا چاہئے۔ جزو کو کلی تسلیم کرلینا گمراہ کن ثابت ہوسکتا ہے۔ اس لئے ادبی تنقید میں مخالف اور برعکس نظریات میں بھی پُرامن بقائے باہمی ہونی چاہئے۔

گزشتہ سطور میں تنقید میں Induction کے کردار پر روشنی ڈالی گئی تھی اسی سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا تنقید سائنس ہوسکتی ہے؟ یعنی کیا تنقید میں سائنس جیسی قطعی معروضیت پیدا کی جاسکتی ہے؟ اور کیا اس معروضیت کے نتیجہ میں تنقید ریاضیاتی قطعیت جیسا نتیجہ فراہم کرسکتی ہے؟ جس طرح دو جمع دو مساوی چار کی قطعیت کو چیلنج نہیں کیا جاسکتا۔ اسی طرح تنقیدی نتائج بھی اتنے ہی قطعی ہوسکتے ہیں؟ اتنے قطعی کہ اپنی قطعیت میں سائنسی کلیوں کی مانند بے لچک اور دائمی ثابت ہوسکیں، سب سے بڑھ کر یہ کہ کیا نقاد سائنس دان کی مانند غیر جذباتی بھی ہوسکتا ہے؟ اور اتنا غیر جانبدار کہ تنقیدی عمل میں سے اس کی ذات خارج ہوجائے اور تخلیق لیبارٹری کے تجرباتی مواد جیسی صورت اختیار کرلے؟

ان سوالات کا جواب ہاں میں نہیں دیا جا سکتا اس لئے کہ تخلیق لیبارٹری کا DATA نہیں ہوتی بلکہ تخلیق کار کی ذات وصفات، شخصیت اور اس کے شعور بلکہ لاشعور تک کی مظہر ہوتی ہے۔ اس لیے اپنے وجود میں زندہ وقوعہ ہے، ریاضی کے اعداد نہیں۔ تنقیدی عمل سے نقاد کی ذات کی نفی ممکن نہیں۔ نقاد کی ادبی پسند، ناپسند، تعصاب، کسی خاص نظریہ سے وابستگی یا عدم وابستگی یہ سب کسی نہ کسی طرح اس کے تنقیدی آرا پر بالواسطہ یا بلاواسطہ طور پر اثر انداز ہو سکتے ہیں۔ اس ضمن میں کسی خاص تصورِ ادب یا تصورِ زیست سے نقاد کی وابستگی بھی کردار ادا کر سکتی ہے۔

تخلیق انسانوں اور ان کے جذبات واحساسات، افعال واعمال، باطنی کیفیات، قلب ونظر، ذہن واعصاب پر استوار ہوتی ہے جو فرد کی شخصیت کے لحاظ سے منفرد ہوتے ہیں۔ اس پر مستزاد لاشعوری محرکات کی پیدا کردہ اُلجھنیں اور پیچیدگیاں یہ سب لیبارٹری کے Data کی مانند نہیں۔ Data کے بارے میں پیش گوئی کی جا سکتی ہے لیکن انسان اور اس کے اعمال و افعال کے بارے میں یہ ممکن نہیں۔ مزید براں لیبارٹری کا ماحول طے شدہ، مقرر، متعین اور کنٹرولڈ ہوتا ہے جبکہ تخلیق ذہنی اعمال سے مشروط ہے جس کا مشاہدہ، مطالعہ اور تجزیہ ممکن نہیں۔ تخلیق تخلیقی عمل کا چمتکار ہے جس کی کارکردگی اسرار اور اخفا کے پردوں میں نہاں ہے۔ اعمال ذہن اور تخلیقی عمل ہر لحاظ سے لیبارٹری کی ضد ہیں۔

قوانین فطرت میں تسلسل ہے اور اسی لئے یکسانیت ملتی ہے۔ ایسی یکسانیت کہ کروڑوں سیارے، ستارے، کششِ ثقل، روشنی کی رفتار اور دیگر مظاہرِ فطرت جس اساسی اصول کے تحت عمل پیرا ہوں وہ دائمی اور ابدی ہے۔ اس لئے ان کے بارے میں پیش گوئی ممکن ہے۔ ایک طرف کو جھکی ہوئی زمین اپنا چاند لئے، اپنے محور پر گردش اور اپنے مدار پر سورج کے گرد اپنا سفر طے کرتی ہے، اسی طرح سیارے بھی گردش کناں ہیں۔ پھر یہ پورا نظام شمسی جس "ملکی وے" کہکشاں کا جزو ہے وہ تیز رفتاری سے خلا کی مسافر ہے اور اسی طرح دیگر کہکشائیں بھی خلا کے سفر کی منزلیں سر کر رہی ہیں۔ کوئی کسی سے ٹکراتی نہیں۔ کوئی کسی کا راستہ نہیں روکتی، کوئی مزاحم نہیں، ہم ان کے طرزِ عمل کے بارے میں وثوق سے پیش گوئی کر سکتے ہیں اور اسی لئے ہمیں اگلے دن سورج کے طلوع ہونے کا یقین ہوتا ہے۔

یہ قوانین فطرت کی دائمی استواری اور تسلسل ہی تھا جس کی بنا پر کلوننگ کے ذریعہ سے لیبارٹری میں بھیڑ پیدا کی گئی جس کا نام ڈولی رکھا گیا اور جو کئی برس تک زندہ رہی تھی۔ کلوننگ کی اگلی منزل انسان بنانا تھا مگر تمام حکومتوں نے اس پر پابندی عائد کر دی۔ انسان، اس کے ذہن، اس کے اعصاب کے بارے میں کچھ بھی طے نہیں کیا جا سکتا اسی لئے تو ابنارمل سائیکولوجی میں "نارمل" کا کوئی تصور نہیں۔ تخلیق بھی اسی معمہ انسان کی شخصیت کا اظہار ہے جو وضع، انداز، اطوار اور کردار و عمل میں منفرد ہے۔

کائنات کا نظام تبدیل نہیں ہوتا، ہو سکتا ہی نہیں، جس دن اس میں خلل پیدا ہوا وہ روزِ قیامت ہوگا

مگر انسان تو قیامت بداماں ہے اور اس لئے حشر برپا کرتا رہتا ہے۔ اس سے تخلیق اور Data میں فرق پیدا ہوتا ہے۔ قوانین فطرت کے تسلسل کے باعث Test Tube Baby ممکن ہو اگر Tube Poetry Test ممکن نہیں اس امر کے باوجود کہ زیادہ تر شاعر Test TubeBaby ہی محسوس ہوتے ہیں۔ سائنس دان کا طریق کار ایسا ہے کہ وہ غیر جذباتی انداز میں غیر جانبدار رہتے ہوئے مشاہدہ اور تجربہ کرسکتا ہے لیکن تخلیق کار ایسا نہیں کرسکتا۔ سائنس دان گلاب کے پھول کا تجزیہ کرکے یہ دریافت کرے گا کہ یہ سرخ کیوں ہے، اس میں خوشبو کیوں ہے، پنکھڑیوں کی ساخت ایسی کیوں ہے جبکہ شاعر کو ان امور سے کچھ لینا دینا نہیں، لہٰذا یہ کہہ کر اس کا کام ختم ہو جاتا ہے:

گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگِ گل سے میرؔ
بلبل پکاری دیکھ کر صاحب پرے پرے

سائنس دان آلات کے ذریعہ پیمائش کرکے بتاتا ہے کہ ہمالیہ کی ماونٹ ایورسٹ کی اونچائی 8850 میٹر ہے جبکہ شاعر کے لئے یہ کہہ دینا کافی:

اے ہمالہ اے فصیلِ کشورِ ہندوستاں
چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسماں

سائنس دان پھول کے مرجھانے کے اسباب سمجھنے کی کوشش کرتا ہے لیکن شاعر کے لئے یہ کہہ دینا کافی ہے:

کس کس زباں سے اے گلِ پژمردہ تجھ کو گل کہوں
کس طرح تجھ کو تمنائے دلِ بلبل کہوں

("گلِ پژمردہ" از علامہ اقبال)

نقاد سائنس دان کی مانند غیر جذباتی اور غیر جانبدار ہوئے بغیر تخلیق کے بارے میں رائے زنی نہیں کرسکتا۔ اس کا موضوعی ہونا لازم ہے، اس کا علم و فضل اور وسعتِ مطالعہ بھی اس کی موضوعیت سے مشروط ہیں۔ نقاد کی پسند، ناپسند، تعصبات، نقطۂ نظر، تصورِ ادب یہ سب مل کر اس رائے کی تشکیل کرتے ہیں جو بالآخر سوچ کا محور ثابت ہوتی ہے بلکہ تاثراتی تنقید کی تو اساس ہی ذاتی تاثرات پر استوار ہے۔ سائنس کی زبان میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ تخلیق بھی عضویت (Organism) کی مانند نامیاتی کل ہے جس میں الفاظ خلیوں کا کردار ادا کرتے ہیں تو ان میں مخفی معانی جینز کا۔ نبض شناسی کے بعد نقاد تخلیق کے حسن و قبح کی بات کرتا ہے لیکن سائنسی اصطلاحات اور سائنسی اسلوب جیسی ریاضیاتی قطعیت کے حوالہ سے ہر ناقد کا ذوق بھی الگ الگ ہوتا ہے۔ اسے تنقید پر اعتراض اور نقاد کی کوتاہی نہ سمجھا جائے۔ انداز نظر کے اس تنوع اور اس سے جنم لینے والی بوقلمونی ہی میں تنقید کا مزا ہے۔

سب جانتے ہیں کہ سائنس کی بنیاد مشاہدات اور تجربات سے حاصل کردہ Data پر ہوتی ہے اور سائنسی ایجاد خواہ وہ کتنی ہی عجیب (بلکہ عجیب وغریب) محیر العقول، پُر اسرار بلکہ چمتکار ہی کیوں نہ محسوس ہو لیکن ان کی ساخت اور کارکردگی کے اصول کو سمجھ لیں تو عام فہم نظر آتی ہے۔ لیکن جو تخلیقی عمل تخلیق کو جنم دیتا ہے وہ ہنوز بھی ناقابلِ فہم ہے۔ تخلیقی عمل کو اساطیر، فلسفہ، نفسیات وغیرہ کے ذریعہ سے سمجھنے کی کوششیں کی گئیں لیکن بات نہ بنی۔ اس لئے کہ تخلیقی عمل کے زیرِ اثر تخلیق کرنے والا تخلیق کار بھی اس کے بارے میں وثوق سے کچھ نہیں کہہ سکتا سوائے اس کے کہ:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

مگر ''غیب'' کو سمجھنے کا کوئی ذریعہ نہیں۔ یوں تخلیقی عمل طبیعات کی تجربی دنیا سے ماورا ہو کر اپنی جداگانہ مابعد الطبیعات کی تشکیل کرتا ہے۔ اس کی تفہیم کا در وا کرنے والی کلید یعنی اسمِ اعظم دستیاب نہیں ہے۔ تاہم یہ جداگانہ امر کہ بعض اوقات بلحاظ تاثیر تخلیق کے الفاظ اسمِ اعظم ثابت ہوں۔ سائنس اپنے اصولوں کی اسیر ہے وہ آلات، تجربات اور لیبارٹری سے باہر نہیں جا سکتی جبکہ تخلیقی عمل ان سب سے بے نیاز ہے وہ ان کا مرہونِ منت نہیں بلکہ قائم بالذات، خود مختار اور خودکار ہے اور اس لئے نالہ پابندِ نے نہیں اور نالہ پابندِ لے بھی نہیں اس پر مستزاد یہ سوال: از کجا می آید ایں آوازِ دوست؟ ؎

اردو تنقید میں احتشام حسین کا مقام کے بارے میں رضوان احمد اپنے ایک تحقیقی مقالے میں پروفیسر احتشام حسین کے بارے میں کچھ یوں رقمطراز ہیں:

پروفیسر احتشام حسین کا شمار اردو کے نامور نقادوں میں ہوتا ہے، خاص طور پر ترقی پسند تنقید کا ذکر ان کے نام کے بغیر نامکمل ہے۔ لیکن وہ صرف نقاد ہی نہیں تھے، بلکہ استاد، افسانہ نگار، سفرنامہ نگار، ڈرامہ نگار اور شاعر بھی تھے۔ ان کے نامور شاگرد برصغیر ہند و پاک میں پھیلے ہوئے ہیں، جنھوں نے ہر جگہ احتشام حسین کے نام کو سربلند رکھا۔ اگرچہ پروفیسر احتشام حسین تمام اصناف پر حاوی تھے، لیکن انہوں نے بعد میں خود کو دو ہی تک محدود رکھا۔ ایک تو درس و تدریس، جس کا تعلق روزی روٹی سے تھا اور دوسرے تنقید۔ شروع میں انہوں نے شاعری کی اور ان کا تخلص 'حیران' تھا لیکن شاعری انھوں نے جلد ہی ترک کر دی تھی۔ اسی طرح انھوں نے افسانے بھی لکھے جنہیں داد و تحسین سے بھی نوازا گیا۔

امریکہ اور انگلستان کا سفرنامہ ساحل اور سمندر تحریر کیا، جس کو بے حد پذیرائی ملی۔ مگر کافی کچھ لکھنے کے بعد انہیں احساس ہوا کہ ان سب چیزوں میں ان کی تنقیدی صلاحیت ضائع ہو رہی ہے۔ اس لیے انہوں نے بقیہ ربع صدی تنقید پر ہی صرف کی اور نہ صرف تنقید کے میدان میں اپنا منفرد مقام بنایا۔ بلکہ روایتی تنقید سے الگ اپنی علاحدہ راہ نکالی۔ پروفیسر احتشام حسین ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے۔ ان پر

مارکسیت کا غلبہ تھا، مگر انہوں نے اعتدال کی راہ اختیار کی تھی۔

سید احتشام حسین کی پیدائش اتر پردیش کے ضلع اعظم گڑھ کے قصبہ ماہل میں 21 اپریل سنہ 1912 کو ہوئی تھی۔ ابتدائی تعلیم انہوں نے اپنی بستی کے ہی اسکول میں پائی اور ہائی اسکول اعظم گڑھ سے پاس کیا۔ پھر انٹرمیڈیٹ بی اے اور ایم اے الہ آباد سے کیا۔ عملی زندگی کی شروعات لکھنؤ یونیورسٹی سے کی۔ جہاں وہ شعبہء اردو میں لیکچرر ہوئے اور بعد میں الہ آباد یونیورسٹی میں پروفیسر ہوئے۔

انہوں نے ایک درجن سے زائد کتابوں کی تصنیف، ترتیب اور تدوین کی۔ ان کی تنقیدی کتابیں تنقیدی جائزے، روایت اور بغاوت، ادب اور سماج، تنقید اور عملی تنقید اور ذوق ادب، شعور اور اعتبار نظر کے نام سے شائع ہوئیں۔ افسانوں کا مجموعہ "ویرانے" کے نام سے شائع ہوا تھا اور شعری مجموعہ "روشنی کے دریچے" کے نام سے چھپا۔ ڈرامہ "اندھیری راتیں" بھی شائع ہوا۔ ان کے علاوہ انہوں نے کئی اہم کتابوں کی تدوین بھی کی تھی۔ امریکہ اور انگلستان کا سفرنامہ 'ساحل اور سمندر' 1955 میں چھپا تھا۔ اس وقت تک اردو میں امریکہ کا کوئی سفرنامہ شائع نہیں ہوا تھا کیوں کہ اردو کے ادیبوں کے وہاں جانے کے مواقع ہی حاصل نہیں ہوئے تھے۔

احتشام حسین مارکسی تنقید نگار ضرور تھے لیکن ادب کے بارے میں وہ ایک وسیع نظریہ رکھتے تھے۔ وہ لکھتے ہیں:

"جب ہم لفظ تہذیب استعمال کرتے ہیں تو اسے کسی قوم یا ملک کے داخلی یا خارجی زندگی کے تمام اہم پہلوؤں سے مجموعی طور پر پیدا ہونے والی وہ امتیازی خصوصیات مراد ہوتی ہیں جنہیں اس ملک کے لوگ عزیز رکھتے ہیں اور جن کے حوالے سے وہ دنیا میں پہچانا جاتا ہے۔ انسانی قدروں کے بنانے اور محفوظ رکھنے کی جدوجہد میں اپنی قومی تہذیب پیدا کرتا ہے۔ وہ تہذیب اس کے ماضی سے ہم آہنگ ہوتی ہے اور دنیا کی عام رفتار ترقی سے نسبت رکھتی ہے۔ تہذیب قومی زندگی کی ساری جذباتی، روحانی اور مادی امنگوں اور خواہشوں کا احاطہ کر لیتی ہے۔ اس کو بناتی اور سنوارتی ہے، اسے ایک ایسا نصب العین بخشتی ہے جو زمانے کی ضروریات کا ساتھ دے سکے۔ وہ ان ساری طاقتوں کو سمیٹے ہوئے آگے بڑھتی ہے جو ماضی نے اسے عطا کی ہیں۔ میرے خیال میں تہذیب سے عام طور پر یہی باتیں مقصود ہوتی ہیں۔" (ادب اور تہذیب)

حالانکہ احتشام حسین ترقی پسند تحریک سے وابستہ تھے لیکن وہ لادینیت کو فروغ دینا پسند نہیں کرتے تھے۔ انہوں نے ترقی پسندی کے سلسلہ میں بھی اپنا واضح نظریہ پیش کیا تھا۔ اور خود اسے اپنے پر بھی نافذ کرتے تھے اس سے سرمو تجاوز نہیں کرتے تھے۔ لکھتے ہیں:

"ترقی پسندی ایک تاریخی حقیقت ہے اسے معاشی یا معاشرتی تبدیلیوں کی روشنی میں ہی سمجھا جا

سکتا ہے۔ ان تغیرات کے باہر اس کا صرف ایک مابعد الطبعیاتی مفہوم رہ جائے گا اور یہ مفہوم تغیرات کے سمجھنے میں مدد نہیں دیتا۔ ویسے تو ہر ملک اور ہر زمانے کا ادب اس عہد کے رجحانات کا شعوری اور غیر شعوری طور پر پتہ دیتا ہے اس کے تجزیے میں معاشی یا معاشرتی حالات کا اثر ضرور دکھائی دے گا لیکن اردو ادب میں غدر سے پہلے ترقی کی واضح روایتیں نہیں ملتیں۔ زبان کی عہد بہ عہد ترقی کو چھوڑ کر اردو ادب میں نصف 19 ویں صدی تک ایک طرح کی یکسانیت ملتی ہے۔ وجہ کے لیے کہیں دور نہیں جانا ہے۔ ادب کا درباری زندگی سے تعلق، امرا کی سرپرستی، جاگیردارانہ نظام میں اونچے طبقہ کی زندگی اور خواہشات کا اظہار اس وقت تک یکسانیت اور یک رنگی پیدا کرنے کے لیے کافی تھے۔ جب تک یہ حالات ہندوستان میں موجود تھے۔ یہ حالات حقیقتاً بہت کم لیکن روایتی حیثیت سے اب بھی موجود ہیں۔ اس لیے بہت سے لوگ تاریخی طور سے نہیں بلکہ جذباتی طور سے

آج بھی انہیں کے اظہار میں تسکین پاتے ہیں اور ان کا رواج چلا جا رہا ہے ورنہ تاریخی حیثیت سے ان کا دور ختم ہو چکا ہے۔" اردو میں ترقی پسندی کی روایت)

حالانکہ پروفیسر احتشام حسین کا شعری سرمایہ مختصر ہے۔ لیکن وہ بھی اہمیت کا حامل ہے۔ پروفیسر سحر انصاری ان کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"احتشام حسین کا لہجہ ایک مفکر شاعر کا لہجہ ہے۔ جو اندر ہی اندر کربِ آگہی کا عذاب سہہ رہا ہے اور دھیمے دھیمے سلگ رہا ہے یہ کیفیت کسی ذاتی غم کی نسبت سے بھی ہو سکتی ہے لیکن اس میں اپنے عہد، اپنے نصب العین اور انسان نواز آفاقیت کی موج تہہ نشیں کو بآسانی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ احتشام حسین کی شاعری غالب، اقبال، جوش، فراق، مجاز اور فیض کے خاندانِ سخن سے تعلق رکھتی ہے۔ اس شاعری کا ایک خاصہ یہ بھی ہے کہ ہر استاد سے فیض حاصل کرنے کے باوجود اپنی انفرادیت کو اجاگر کرنے اور اپنے ذاتی لب ولہجہ کو متشکل کرنے کا ہنر بھی سکھاتی ہے اور یہ وصف احتشام حسین کی شاعری میں موجود ہے۔"

ان کی غزلوں کے چند اشعار:

رگوں میں غم کا لہو بن کے جو مچلتے ہیں
وہ گیت ہیں کہ مری شاعری میں ڈھلتے ہیں
حصارِ عہد سے باہر بھی گونج جاتے ہیں
حدودِ وقت میں لکھے گئے جو افسانے

یا پھر ان کا یہ مشہور شعر:

روشن نہ سہی صبحِ وطن اے دلِ پرشوق
بے رونقیِ شامِ غریباں تو نہیں ہے

پروفیسر احتشام حسین کا یکم دسمبر سنہ 1972 کو الہ آباد میں انتقال ہو گیا اور وہیں ان کی تدفین عمل میں آئی۔ ان کے انتقال کے بعد ادبی حلقوں میں صف ماتم بچھ گئی۔ ہندو پاک کے کئی ادبی رسائل نے ان پر خصوصی نمبر شائع کیے۔ ان کے شاگردوں میں ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر افضال احمد، ڈاکٹر عالیہ امام، ڈاکٹر احراز نقوی، ڈاکٹر شمیم نکہت، ڈاکٹر شارب ردولوی ڈاکٹر شمیم حنفی، ڈاکٹر نسیم بانو، ڈاکٹر قدسیہ بیگم اور ڈاکٹر مجاور حسین رضوی نے ان کے مشن کو آگے بڑھایا۔ ان کے ایک شاگرد حسن عابد نے 11،12 فروری سنہ 1993 کو کراچی میں پروفیسر سید احتشام حسین بین الاقوامی سیمنار کا انعقاد کیا تھا اور پھر "ارتقا" کا احتشام حسین نمبر بھی شائع کیا تھا۔ جس کی دستاویزی حیثیت ہے اور یہ یادگاری نمبر احتشام شناسی میں بے حد معاون ہو سکتا ہے۔ ۳

محاصل:

تنقید کے بارے میں جو بحث کی گئی ہے اس سے تمام پوشیدہ پرت کھل کر سامنے آ گئے ہیں۔ مغرب سے لے کر مشرق تک تمام بڑے تنقید نگاروں کے بارے میں حقائق سے آگاہی ہوئی۔ اور ہمارے آجکل کے نام نہاد تنقید نگاروں اور کتب پر تبصرہ لکھنے والوں کے طریقہ کار کے بارے میں بھی جانکاری ہوئی۔

ہر زاویے سے ہر نظر سے تحقیق کی گئی ہے تاکہ اصل حقائق کو سامنے لایا جا سکے اس سے اردو ادب کے طالب علم اور قاری کو یکساں فائدہ حاصل ہوگا۔ اور ذاتی طور پر میرے اپنے علم میں بے پناہ اضافہ ہوا ہے اور اردو ادب کے چوٹی کے تنقید نگاروں کے بارے میں اور اردو ادب میں ان کی تنقیدی کتابوں اور تنقید کے بارے میں تمام شکوک و شبہات بھی دور ہو گئے ہیں۔

جب گہرائی تک یہ سوچا گیا تو بات سمجھ میں آ گئی کہ جدید اردو نظم میں بنیادی طور پر اردو شاعری کی مختلف اصناف کی تحقیق سے یہ ثابت ہو چکا کہ جدید اردو نظم اپنے عروج سے اب شاید زوال کی طرف ہے موجودہ دور میں بھی جدید نظم لکھی جا رہی ہے ہمارے موجودہ دور کے شعرا اسے پھر سے ترقی کی نئی منزلوں کی طرف ضرور لا جائیں گے۔ بدلتے ہوئے حالات و واقعات، معاشرتی زندگی، رسم و رواج، جغرافیائی تبدیلیاں، تعلیمی سفر، علمی ترقی،، کتاب کا سفر اور ادیب کے لکھنے کے رجحان کی یکسر تبدیلی نے جدید اردو نظم کو بہت پیچھے دھکیل دیا ہے، اور نئے عام قاری کے لئے اور خاص طور پر اردو ادب سے متعلقہ افراد کے لئے یہ جاننا ضروری تھا کہ جدید اردو نظم میں میرا جی کی نظموں کو سمجھا اور پرکھا جائے۔

یہ تحقیقی مقالہ یا اسائنمنٹ لکھنے کے بعد تنقید نگار کے اوصاف اور علم و فن کے بارے میں بھی کافی معلومات حاصل ہوئی ہیں۔ قطع نظر اس کے کہ مطلوبہ کتب کا جائزہ بھی بڑی باریک بینی سے لیا گیا مگر کتب کو پڑھ کر موضوع پر لکھنا یقیناً ایک مشکل کام ہے اور ایک محقق کے پاس اتنا وقت ہی نہیں ہوتا کہ وہ

کتابوں کے پیچھے ہی بھاگتا رہے۔تاہم برقی کتابوں اور دیگر موجود برقی مواد سے بھرپور استفادہ ضرور حاصل کیا گیا ہے جو آج کے طالب علم کی اولین ضرورت ہے۔

حسبِ سابق شعبۂ اردو کی لائبریری سے کچھ بھی نہ مل سکا جس کے لئے باہر حال مجھے ہمیشہ افسوس رہتا ہے تاہم ڈاکٹر خالد محمود خٹک کی علمی بصیرت سے اور ان کے لیکچرز سے بہت استفادہ حاصل کیا گیا جس کے لئے میں ہمیشہ کی طرح ان کا ممنون ہوں۔کسی بھی نئے تحقیقی کام کے اچھے اثرات کی امید پر ہی تحقیق کی جاتی ہے،اب سے پہلے بھی تنقید پر یقیناً تحقیقی کام ہوا ہو گا اب جبکہ شعبۂ اُردو میں طلباء کی تعداد کافی حوصلہ افزا ہے،ایم فل اور پی ایچ ڈی لیول کی تحقیق،ایم اے لیول کے لئے یقیناً رہنمائی کا سبب بنے گی ہر محقق کا اپنا زاویہ تحقیق ہوتا ہے زیرِ نظر مقالہ ایم فل لیول کا تحقیقی معیار رکھتا ہے۔

☆☆☆

حوالہ جات:

۱۔ کوثر، مقصود، حسنی کا مقالہ

Link:http://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=41884

۲۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، کا تحقیقی مقالہ Link: http://ijrakarachi.wordpress.com/2014/05/23

۳۔ احمد رضوان کا تحقیقی مقالہ: جو ہماری ویب پر پبلش ہوا۔

http://www.urduweb.org/mehfil/thre?1296

کتابیات:

۱۔ اعجاز خان، وہاب، تحقیقی مقالہ، (اردو محفل)

(.http://www.urduweb.org/mehfil/threads/1975)

۲۔ انجم جمیل، احمد، پروفیسر: ''تاریخ زبان و ادب اُردو'' علمی کتاب خانہ، لاہور

۳۔ احمد رضوان کا تحقیقی مقالہ: جو ہماری ویب پر پبلش ہوا۔

http://www.urduweb.org/mehfil/thre?1296

۴۔ احسان الحق، محمد: ''اصولِ تنقید'' علمی کتاب خانہ، لاہور

۵۔ پیامِ آشنا، سہ ماہی، شمارہ نمبر ۲۳، اکتوبر تا دسمبر ۲۰۰۵، ثقافتی قونصلیٹ، ایران، اسلامی جمہوریہ F-6/2 اسلام آباد

۶۔ رضی مجتبیٰ کا تحقیقی مقالہ

Link: http://www.bazm.urduanjuman.com/index.php?topic=7149.0

۷۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، کا تحقیقی مقالہ Link: http://ijrakarachi.wordpress.com/2014/05/23

۸۔ سکسینہ، رام بابو، ڈاکٹر: ''تاریخ ادب اُردو'' علمی کتاب خانہ، لاہور

۹۔ سیفی، بشیر، ڈاکٹر: ''تنقیدی مطالعے'' مقبول سنٹر، اردو بازار، لاہور

۱۰۔ فتح پوری، فرمان، ڈاکٹر: ''اردو نثر کا فنی ارتقاء'' الوقار پبلی کیشنز، لاہور

۱۱۔ فتح پوری، فرمان، ڈاکٹر: ''اردو نثر کا فنی ارتقاء'' الوقار پبلیکیشنز، لاہور، صفحہ نمبر 267-273

۱۲۔ کوثر، مقصود، حسنی کا مقالہ

Link:http://m.hamariweb.com/articles/detail.aspix?id=41884

☆☆☆

باب پندرھواں:

مجید امجد: ایک جائزہ

اس مقالے میں کی گئی بحث کا زیادہ تر مواد انٹرنیٹ کی معتبر ویب سائیٹس سے لیا گیا ہے، تاہم مجوزہ کتابوں کو دیکھنے کے بعد یہ اندازہ ہوا کہ یہ کام اس قدر آسان نہیں لہٰذا تمام کتب کی چھان پھٹک کے بعد مجید امجد کی شخصیت کا جو خاکہ ذہن میں بنا اس کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اس اسائنمنٹ پر کام شروع کیا گیا۔

مجید امجد جدید اردو نظم کے حوالے سے ماضی قریب کا ایک بڑا نام ہے اس لئے اردو نظم کی تاریخ کا جائزہ لینا بھی ضروری ہے اردو نظم کا پودا دکن میں بویا گیا اور تین سو سال تک اس میں مناظر فطرت، مذہبی اور معاشرتی موضوعات پر نظمیں لکھی گئیں۔ نظم گوئی میں دکن کی تین سو سالہ شاعری کے بعد اٹھارہویں صدی میں نظیر اکبر آبادی نے اس کو پروان چڑھانے میں مدد دی۔ نظیر نے اپنی نظموں میں روزمرہ کے مسائل، رسومات، پند و نصائح، طنز و ظرافت اور عوامی ضرورتوں کی ترجمانی کی۔ جس کی بنا پر وہ ''شاعرِ عوام'' کے لقب سے ملقب ہوئے۔ 1857ء سے قبل کی نظم گوئی اپنی مروجہ ہیئت سے پہچانی جاتی ہے جو خواہ قصیدہ، مرثیہ، مثنوی، قطعہ کی ہیئت میں ہو یا مسمط کی کسی شکل یعنی مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، متسع یا معشر ہو۔ جدید نظم کی پہچان ہیئت نہیں بلکہ فنی وحدت اور اختصار ہے۔

1857ء کے بعد انگریزی اثرات نے اردو شاعری کو متاثر کیا۔ انگریزی شاعری کی نمایاں خوبی نظم نگاری ہے۔ جہاں ایک خیال کو آخر تک رکھا جاتا ہے اور اس میں کوئی فکری پہلو اور عنوان بھی ہوتا ہے۔ اردو میں اگرچہ ایسی نظمیں موجود تھیں لیکن وہ پابند نظمیں تھیں نیز ان میں فکری پہلو کم تھے۔ 1857ء کے بعد اعتقادات کے ٹوٹنے سے بے سمتی نے جنم لیا۔ انسانی زندگی کی بے توقیری نے فرد کو لامرکزیت کا شکار بنا دیا، جس نے منظم ادبی تحریک کی بجائے مختلف رجحانات کو فروغ دیا۔ جو ریزہ خیالی ہمیں اردو غزل کے ہر شعر میں نظر آتی تھی، اب ہر شاعر اس کی عملی تفسیر بن گیا۔ جدید اردو نظم کے مطالعے میں ہم جن مغربی اثرات کو محسوس کرتے ہیں، ضرورت اس امر کی ہے کہ اس کا جائزہ ''نوآبادیاتی نظام'' کے تناظر میں کیا جائے، یہ اتنا بڑا موضوع ہے کہ اس پر پی ایچ۔ ڈی کی سطح کا مقالہ لکھا جا سکتا ہے۔

بیسویں صدی میں جب نظم نگاری کو ایک الگ صنف کے طور پر فروغ حاصل ہوا تو ابتدائی کوششوں میں حالی، آزاد اور شبلی وغیرہ سرگرم عمل نظر آتے ہیں۔۔ آزاد کی نظمیں ''شب قدر''، ''برکھا رت''، ''صبح امید'' اور حالی کی ''برکھارت''، ''حب وطن''، ''مناجات بیوہ'' اور ''چپ کی داد'' اسی زمانے کی یادگار

ہیں۔

اردو ادب میں جدید نظم کے بارے میں جن شعراء کرام کے نام نمایاں ہیں یا اس وقت کی انگریز حکومت نے ادب کی اس نئی صنف کو آگے بڑھانے میں مثبت کردار ادا کیا ان میں انجمن کا قیام جنوری 1865ء میں عمل میں لایا گیا۔ اس انجمن کے قیام میں ڈاکٹر لٹنر نے نمایاں خدمات انجام دیں۔ لاہور میں جب گورنمنٹ کالج لاہور قائم ہوا ڈاکٹر لٹنر اس کالج کے پہلے پرنسپل مقرر ہوئے۔ ڈاکٹر لٹنر کو نہ صرف علوم مشرقی کے بقاء اور احیاء سے دلچسپی تھی بلکہ انہیں یہ بھی احساس تھا کہ لارڈ میکالے کی حکمت عملی کے مطابق انگریزی زبان کے ذریعے علوم سکھانے کا طریقہ عملی مشکلات سے دوچار تھا۔ ان باتوں کی بناء پر ڈاکٹر لٹنر نے اس خطے کی تعلیمی اور معاشرتی اصلاح کا فیصلہ کیا۔ اور انجمن اشاعت مطالب مفیدہ پنجاب کی داغ بیل ڈالی انجمن کے مقاصد میں قدیم علوم کا احیاء، صنعت وتجارت کا فروغ، دیسی زبان کے ذریعے علوم مفیدہ کی اشاعت، علمی ادبی اور معاشرتی وسیاسی مسائل پر بحث ونظر صوبے کے بارسوخ طبقات اور افسران حکومت کا رابطہ، عوام اور انگریز حکومت کے درمیان موجود بدگمانی کو رفع کرنا شامل تھا۔

ان مقاصد کے حصول کے لیے مختلف مقامات پر مدارس، کتب خانے قائم کرنے کا منصوبہ بنایا گیا۔ رسائل جاری کئے گئے۔ سماجی اور تہذیبی، اخلاقی، انتظامی اور ادبی موضوعات پر تبادلہ خیال کے لیے جلسوں کا اہتمام کیا گیا۔

انجمن پنجاب میں نظم لکھنے والے جو شعرا تھے ان میں مولانا محمد حسین آزاد، مولانا الطاف حسین حالی کے علاوہ بھی بہت سے لوگ شامل تھے۔ 1936ء سے قیام پاکستان تک کئی اہم شاعر اس سے وابستہ رہے۔ جن میں فیض، جوش، مجاز، احمد ندیم قاسمی، جاں نثار اختر، مخدوم، کیفی اعظمی، علی سردار جعفری، جذبی، ساحر وغیرہ اہم ہیں۔ اس کے بعد کے قافلے میں مجید امجد شامل ہوئے۔ مجید امجد کی شخصیت اور ان کے فن پر سیر حاصل بحث اس اسائنمنٹ میں شامل ہے۔

پروفیسر، ڈاکٹر آغا محمد ناصر کی علمی بصیرت پر کوئی شک نہیں کیا جا سکتا وہ اپنی ذات میں علم کا خزانہ رکھتے ہیں اور اپنے لیکچر کے دوران وہ باتیں بھی کر جاتے ہیں جو ہمارے علم میں بہت اضافے کا سبب ہیں۔ اللہ پاک انہیں صحت وتندرستی سے نوازیں۔ اپنے اس تحقیقی کام میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں اس کا فیصلہ ادب کا طالب علم اور میرے اساتذہ کریں گے۔

مجید امجد 29 جون 1914ء کو جھنگ مگھیانہ میں پیدا ہوئے۔ (1)۔ (جھنگ دو حصوں پر مشتمل ہے: جھنگ شہر، جو پرانا شہر ہے اور جھنگ صدر جو نسبتاً نیا ہے۔ پہلے جھنگ صدر، کو جھنگ مگھیانہ کہا جاتا تھا) والد کا نام علی محمد تھا۔ وہ ڈسٹرکٹ بورڈ میں نائب قاصد تھے۔ ان کا نام عبدالمجید رکھا گیا۔ دو ڈھائی برس کے تھے کہ ان کے والد نے دوسری شادی کر لی۔ ناقابل رشک معاشی حیثیت اور پہلوٹھی کی اولاد نرینہ

ہونے کے باوجود، علی محمد نے دوسری شادی کیوں کی، یہ راز اب تک پردۂ اخفا میں ہے۔ تاہم یہ حقیقت بہر حال عیاں ہے کہ اپنے والد کی دوسری شادی نے مجید امجد کی زندگی پر گہرے اور بعض صورتوں میں فیصلہ کن اثرات ڈالے۔

مجید امجد کی والدہ نے اپنے شوہر کی دوسری شادی کے فیصلے کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ وہ دو ڈھائی سالہ عبدالمجید کو اپنی گود میں لے کر اپنے میکے آ گئیں، کبھی واپس نہ جانے کا مصمم ارادہ باندھے! حقیقت یہ ہے کہ اس انکار نے ہی عبدالمجید کو مجید امجد بنانے میں اہم کردار ادا کیا۔ مجید امجد باپ کی محبت سے ضرور محروم ہوئے، مگر دوسری طرف اپنی ماں کی غیر منقسم محبت کے بلاشرکت غیرے مستحق ٹھہرے۔ کیا ماں کی غیر منقسم محبت، باپ کی محبت سے محرومی کا مداوا بن سکی؟ مجید امجد کی شخصیت کے مطالعے میں یہ ایک اہم سوال ہے۔ غالباً نہیں بن سکی۔ چنانچہ مجید امجد عمر بھر ماں کی محبت سے حد درجہ مغلوب رہے۔ جنس اور شادی کے معاملے میں مجید امجد ماں کی طرح ہی ثابت قدم رہے! نہ مجید امجد کی والدہ نے دوسری شادی کی اور نہ مجید امجد نے! اور جب بھی انہیں دوسری شادی کے لیے کسی نے قائل کرنے کی کوشش کی تو وہ یہ کہہ کر انکار کر دیتے کہ جس دکھ سے ان کی والدہ گزری ہے، وہ گوارا نہیں کرتے کہ ان کی بیوی بھی اس دکھ سے گزرے!

مجید امجد کی پرورش ننھیال میں ہوئی۔ ان کے نانا مولوی نور محمد "اپنے عہد کے متبحر حنفی العقیدہ عالم، مفسر قرآن، شارح حدیث رسول، فارسی کے شاعر، منجم اور مشہور حکیم تھے۔ ان کو علم ورثے میں ملا تھا اور ان کے خاندان کو اسی علمی مرتبے کی وجہ سے سیال حکمران نواب احمد خاں، چنیوٹ سے جھنگ لایا اور ان کے (جد) میاں نور احمد نقشبندی کو شہر کی امامت پر فائز کیا۔" (2) نقشبندی سلسلے میں حکومت وقت سے ٹکرانے کی جرأت تاریخی طور پر ودیعت ہے۔ چنانچہ میاں نور احمد نقشبندی نے "1857ء کی جنگ آزادی کے وقت انگریزوں کے خلاف جہاد کا فتویٰ جاری کیا تھا اور اس جرم میں قید ہوئے تھے۔" (3) وہ سید احمد شہید کی تحریک سے بھی متاثر تھے۔ کیا خبر یہی نقشبندی عنصر، مجید امجد کی والدہ کی شخصیت میں بھی سرایت کر گیا ہو! یہ عنصر مجید امجد کی شخصیت میں بھی دکھائی دیتا ہے، مگر نمایاں اور غالب نہیں ہے۔ بظاہر مجید امجد کی شخصیت میں بغاوت اور انکار کے عناصر نظر نہیں آتے۔ وہ شکایت کرنے اور برسرپیکار ہونے کا بالعموم مظاہرہ نہیں کرتے، اس کے برعکس خاموشی، تسلیم اور ایک نوع کی داخلی علیحدگی کے قائل محسوس ہوتے ہیں، لیکن ان کی یہ شخصیت، پوری شخصیت نہیں ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کی خاموشی بزدلانہ اور ان کی تسلیم کی خوانفعالی نہیں تھی اور نہ ان کی داخلی علیحدگی، باطنی بے حسی تھی۔ خواجہ محمد زکریا نے لکھا ہے:

"نہ انکسار کرتے تھے نہ تعلّی ۔۔۔۔۔ ہمیشہ انہیں مدح وذم سے مستغنی پایا ۔۔۔۔۔ معلوم نہیں کہ وہ عظمت انسانی کی کس منزل پر تھے۔ اپنے نظر انداز کیے جانے کی طرف اشارہ تک نہیں کرتے تھے۔" (4)

خواجہ صاحب نے عظمت انسانی کی جس منزل پر استعجاب کا اظہار کیا ہے، وہ دراصل ہر شے کی اصل و مدعا کے عرفان کی منزل ہے، جس تک مجید امجد بہ ہر حال رفتہ رفتہ پہنچے تھے۔ تاہم عرفان کے اس سفر کی سمت نمائی ان کے بچپن اور خاندانی حالات نے ہی کر دی تھی۔ مجید امجد کے ننھیال کی فضا مذہبی، علمی اور ادبی تھی۔ مجید امجد کے نانا مذہبی عالم اور ایک مدرسے کے (جو ان کے خاندان نے ہی قائم کیا تھا) مہتمم تھے مگر ساتھ ہی شاعر بھی تھے اور یہی صورت مجید امجد کے ماموں منظور علی کے ساتھ تھی۔ وہ فارسی، عربی اور اردو کے شاعر تھے اور فوق تخلص کرتے تھے۔ مجید امجد کو اپنے انہی ماموں سے فیض صحبت کا زیادہ موقع ملا۔ منظور علی فوق، اسلامیہ ہائی سکول جھنگ میں فارسی کے استاد تھے۔ اسی سکول سے مجید امجد نے 1930ء میں میٹرک کا امتحان پاس کیا۔

خاندانی پس منظر: یہ وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ ان کا خاندان دنیا اور ماوراء دونوں کی اہمیت کا احساس رکھتا تھا۔ دوسرے لفظوں میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مجید امجد کے ننھیال، مذہب میں ترقی پسندانہ رجحانات کے حامل تھے۔ ان لوگوں نے ہر چند انگریزوں کے سیاسی اقتدار کے خلاف فتویٰ دیا اور اس کے نتیجے میں سختیاں جھیلی تھیں، مگر وہ جدید تعلیم سے متنفر نہیں تھے، جو انگریزی اقتدار کے بعد ہی ہندوستان میں رائج ہوئی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ مجید امجد جب چار سال، چار ماہ اور چار دن کے ہوئے، یعنی تین نومبر 1903ء کو ان کی رسم بسم اللہ ہوئی اور انہیں مولوی غلام قاسم کے مدرسے میں بھیجا گیا، جہاں مجید امجد نے روایتی مذہبی تعلیم حاصل کی، عربی و فارسی پڑھی اور پھر فلسفہ، علم جفر اور علم طب کا درس بھی لیا۔ وہاں مجید امجد کو کالج کی تعلیم بھی دلوائی گئی۔ ایسا نہیں ہوا کہ مجید امجد کو مدرسے اور مکتب تک محدود رکھا گیا ہو، جس کا بظاہر امکان تھا۔ اگر ایسا ہوتا تو مجید امجد شاید شاعر تو ہوتے مگر غالباً اسی طرح اور اسی سطح کے، جس طرح کے منظور علی فوق تھے اور گمان غالب ہے کہ انہی کی طرح گم نام بھی ہوتے۔

مجید امجد نے ساتویں جماعت سے شعر گوئی کا آغاز کر دیا تھا۔ (5) یہ شعر کیسے تھے، اس بارے میں کوئی رائے دینا ممکن نہیں۔ کہ ان کا کوئی ریکارڈ موجود نہیں، تاہم قیاس سے کہا جا سکتا ہے کہ یہ اشعار محض موزونی طبع اور شوق کا اظہار ہوں گے، وہ شوق جو انہیں اپنے اردگرد کے ماحول نے ودیعت کیا ہوگا۔ تب مجید امجد اسلامیہ ہائی سکول میں پڑھتے تھے اور منظور علی فوق کے شاگرد تھے۔ مجید امجد نے اپنے ماموں اور استاد سے اصلاح لی اور یہ بھی وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ ان کے ماموں نے مجید امجد کی حوصلہ افزائی کی ہوگی۔ انہیں ایک طرف اپنی مطلقہ بہن کے اکلوتے بیٹے سے ہمدردی ہوگی تو دوسری طرف انہیں اپنے خاندانی شوق کو اپنے بھانجے میں اظہار کرتے دیکھ کر خوشی ہوئی ہوگی۔ مجید امجد سکول کی بزم ادب میں بھی باقاعدگی سے شرکت کرتے تھے۔ لہٰذا ان کے شوق شعر گوئی کو جاری رکھنے کا پورا سامان موجود تھا۔

1930ء میں مجید امجد نے گورنمنٹ انٹر کالج جھنگ (جو 1947ء میں ڈگری کالج بنا) میں داخلہ

لیا اور 1932ء میں یہاں سے انٹر کا امتحان پاس کیا۔ افسوس ان دو سالوں کا کوئی ریکارڈ دستیاب نہیں ہے۔ کچھ معلوم نہیں کہ مجید امجد نے انٹر میں کیا مضامین لیے اور کن اساتذہ سے انہوں نے فیض اٹھایا۔ صرف یہ بات علم میں آسکی ہے کہ ''گورنمنٹ کالج جھنگ کی لائبریری بہت اچھی تھی۔ وہاں پر انگریزی زبان کا جتنا بھی ادب تھا وہ تمام انہوں نے پڑھ ڈالا۔'' (6) ہر چند اس رائے میں مبالغے کا عنصر محسوس ہوتا ہے اور یہ یقین کرنا مشکل نظر آتا ہے کہ ایک بڑی لائبریری میں ایک زبان کے ادب کی جملہ کتابیں انٹر کا کوئی طالب علم پڑھ ڈالے، تاہم اس سے اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ مجید امجد کو انگریزی ادب کے مطالعے کی عادت انٹر میں ہی ہو گئی تھی۔ 1932ء کے بعد مجید امجد نے اسلامیہ کالج ریلوے روڈ لاہور میں داخلہ لیا اور 1934ء میں بی اے کی ڈگری لی۔

مستند معلومات اور قابلِ بھروسا شواہد کی عدم موجودگی میں، یہ کہنا بھی ممکن نہیں کہ 1930ء سے 1934ء تک مجید امجد کن ذہنی تبدیلیوں سے گزرے اور ان تبدیلیوں کا محرک کون سے واقعات اور افراد تھے، تاہم یہ بات واضح ہے کہ مجید امجد کا جھنگ سے لاہور آنا، ان کی زندگی کا نہایت اہم واقعہ تھا۔ صفدر سلیم سیال کا خیال ہے کہ مجید امجد کے والد کے لیے لاہور میں تعلیم دلوانا، ان کے بس میں ہی نہ ہوتا، جس کے نتیجے میں شاید مجید امجد صرف عبدالمجید ہی رہ جاتے (7) سیال صاحب نے یہ بات مجید امجد کے والد کی معاشی حالت کے پیشِ نظر لکھی ہے۔ ممکن ہے کہ مجید امجد کے والد انہیں لاہور اعلیٰ تعلیم کے لیے بھیجنے میں کامیاب ہو جاتے کہ انہوں نے اپنے دوسرے بیٹوں کو اعلیٰ تعلیم دلوائی تھی، لیکن مجید امجد اگر لاہور نہ آتے تو یقیناً ان کی نظر میں وسعت پیدا نہ ہوتی۔ لاہور اس زمانے میں بھی اہم تہذیبی اور تعلیمی مرکز تھا، جو یہاں آنے والوں کو فیض یاب کرتا تھا۔

جن دنوں مجید امجد اسلامیہ کالج لاہور میں تھے، انہی دنوں فیض احمد فیض اور ن۔م راشد گورنمنٹ کالج لاہور میں ایم اے کر رہے تھے۔ مجید امجد نے خواجہ محمد زکریا کو ایک انٹرویو میں اس تعلق سے چند باتیں کہی ہیں:

''اس زمانے میں جہاں تک مجھے خیال پڑتا ہے، فیض صاحب کی نظمیں ''مجھ سے پہلی سی محبت میری محبوب نہ مانگ'' اور ''سو رہی ہے گھنے درختوں پر چاندنی کی تھکی ہوئی آواز'' بڑی مقبول تھیں۔ اسی طرح راشد صاحب اس زمانے میں پابند کہتے تھے۔

شگفتہ و شاداں رہے گی
میری محبت جواں رہے گی

بعد میں جب وہ خود ادبی دنیا کے ایڈیٹر ہوئے، ان کا کلام دیکھا، لیکن میں اس وقت Free Verse کے اسلوب کو پسند نہیں کرتا تھا۔'' (8)

اس سے یہ اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ مجید امجد قیام لاہور کے دوران میں ہی اس زمانے کے ان نئے شعراء سے واقف ہو گئے تھے، مگر ان سے اثر پذیر نہیں ہوئے تھے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ مجید امجد اپنے عہد کی ادبی فضا کے سلسلے میں لاتعلق تھے۔ اصل یہ ہے کہ تب مجید امجد اس عہد کی ادبی فضا کی ایک دوسری پرت سے اثر پذیر ہو رہے تھے اور اس پرت کے نمائندے ظفر علی خاں اور علامہ اقبال تھے۔ خواجہ محمد زکریا ہی کے بقول "ان دنوں مولانا ظفر علی خاں نے لاہور کے لوگوں کو برطانوی حکومت کے خلاف احتجاج کی کال دی تھی۔ اس پر مجید امجد احتجاج کے لیے مقررہ مقام پر پہنچے لیکن آنے والوں کی تعداد اتنی کم تھی کہ وہ مایوس ہو کر لوٹ گئے۔۔۔۔۔ جب ایک بار اقبال اسلامیہ کالج گئے تو مجید امجد نے انہیں دیکھ کر بڑی مسرت محسوس کی۔"(9)

ان دو واقعات سے یہ نتیجہ اخذ کرنا غلط نہیں ہوگا کہ انہوں نے اس زمانے میں فیض اور راشد میں کوئی کشش محسوس نہ کی، مگر مولانا ظفر علی خاں اور علامہ اقبال کے لیے والہانہ لگاؤ محسوس کیا۔ یہ محض کم معروف اور نئے شعراء پر دو بے حد معروف اور سینئر شعراء کو ترجیح دینے اور شہرت عام سے متاثر ہونے کا معاملہ نہیں تھا، یہ اس افتادِ ذہنی کا اظہار تھا، جو کلاسیکی شعریات کو نئی حسیت پر ترجیح دے رہی تھی۔ مجید امجد اپنے ننھیال سے تو کلاسیکی شعریات کو لے کر آئے تھے۔ اگرچہ انہوں نے جھنگ کالج سے انگریزی ادب کے مطالعے کا آغاز کر دیا تھا، مگر کچھ ایسا لگتا ہے کہ وہ جدید انگریزی ادب نہیں تھا۔ یوں بھی 1930ء کے دہے میں، جھنگ میں معاصر انگریزی ادب کی کتب کا دستیاب ہونا امر محال تھا۔ خود مجید امجد کی شاعری معاصر جدید انگریزی ادب (جس کے نمائندے ایلیٹ، ایذرا پونڈ، لارنس، ورجینیا وولف، ڈوللس وغیرہ ہیں) کے اثرات کی نشان دہی نہیں کرتے۔ لہٰذا کہا جا سکتا ہے کہ انگریزی ادب نے ابھی ان کے ہاں تو کلاسیکی شعریات کو بے دخل کرنا شروع نہیں کیا تھا۔ ان کا فری ورس کو شروع میں پسند نہ کرنا، ظفر علی خاں سے لفظیات قبول کرنا اور اقبال کو 1933ء اور 1938ء میں دو نظموں میں خراج تحسین پیش کرنا دراصل تو کلاسیکی شعریات سے ان کی غیر معمولی وابستگی کا ہی مظہر ہے۔ تب مجید امجد تشکیلی دور سے گزر رہے تھے اور اس دور میں، شعوری یا غیر شعوری طور پر کیے گئے فیصلے عموماً فیصلہ کن ہوتے ہیں۔ مگر مجید امجد کی شخصیت کی انفرادیت یہ ہے کہ انہوں نے کسی شخصیت سے مستقل اثر قبول نہیں کیا۔ اپنے تشکیلی دور کے "فیصلوں" کو ہمیشہ کے لیے خود پر مسلط نہیں ہونے دیا۔ وہ ابتدا میں اثر پذیر ضرور ہوئے، مگر پھر رفتہ رفتہ ان اثرات سے خود کو آزاد کروانے میں کامیاب بھی ہوئے۔ تو کلاسیکی شعریات کی جگہ جدید شعریات کے علم بردار بنے، مگر اس جدید شعریات پر نہ فیض کا سایہ پڑنے دیا نہ راشد کا۔

1934ء مجید امجد کی زندگی کا اہم سال تھا۔ وہ بی اے کر چکے تھے اور آگے تعلیم حاصل کرنے کا ان کا کوئی ارادہ نہیں تھا۔ چنانچہ اب انہیں کسی معقول ملازمت کی تلاش تھی۔ وہ زمانہ عالمی کساد بازاری کا تھا۔

تھی سرکاری ملازمتیں آسانی سے نہیں ملتی تھیں، اس لیے مجید امجد نے ابتداء میں دو ایک چھوٹی موٹی ملازمتیں قبول کیں۔ ان میں بظاہر مجید امجد نے اپنی مرضی اور انتخاب کے تحت کوئی ملازمت حاصل نہیں کی، بلکہ جو فوری طور پر اور آسانی سے مل گئی، اسے قبول کر لیا، تاہم قرائن سے یہ لگتا ہے کہ انہیں اپنے کیریر کے ضمن میں ننھیال کی روش پر چلنا پسند نہیں تھا۔ وہ اپنے نانا اور ماموں کی طرح تدریس میں دلچسپی نہیں رکھتے تھے۔ وہ تدریس کے شعبے میں جانے کے لیے کبھی کوشاں نظر نہیں آئے۔

محمد شبیر رانا نے اپنے ایک مضمون میں مجید امجد کی شاعری کے بارے میں لکھا ہے کہ مجید امجد کی نظم گوئی ایک کھلا ہوا امکان ہے اس کے سوتے بے لوث محبت اور بے باک صداقت سے پھوٹتے ہیں۔ ان کی شاعری دورِ غلامی سے لے کر طلوع صبح آزادی تک کی مسافت کی تمام راہوں کی آئینہ دار ہے۔ تخلیق فن کی یہ مسافت ایک درخشاں عہد کی تاریخ اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ مجید امجد نے اپنے ذاتی تجربات، احساسات اور مشاہدات کو ایک ذاتی تحریک کے اعجاز سے حدود زمان و مکاں سے آگے پہنچانے کی سعی کی ہے۔ یہ لہجہ مقامی نہیں بلکہ ایک آفاقی نوعیت کا حامل دکھائی دیتا ہے۔

کیا روپ دوستی کا، کیا رنگ دشمنی کا
کوئی نہیں جہاں میں کوئی نہیں کسی کا
آخر کوئی کنارا، اس سیل بے کراں کا
آخر کوئی مداوا، اس دردِ زندگی کا

شاعر نے نہایت خلوص اور دردمندی کے ساتھ زندگی اور اس کی مقتضیات کے بارے میں اپنے سوز دروں کا احوال یوں بیان کیا ہے۔

مر مریں قبر کے اندر تہہ ظلمات کہیں
کرمک و مور کے جبڑوں میں سلاطیں کے بدن!

مجید امجد کی زندگی اور معمولات کا بہ نظر غائر جائزہ لینے سے یہ حقیقت معلوم ہوتی ہے کہ ان کے نہاں خانہ دل میں محبت کی کمی کے جذبات شدت اختیار کر گئے تھے۔ ان کے دل میں ایک تمنا تھی کہ وہ کسی سے ٹوٹ کر محبت کریں اور اس طرح اپنی نا آسودہ خواہشات کی تکمیل کی کوئی صورت تلاش کر سکیں۔ در اصل وہ محبت کے وسیلے سے اپنی جذباتی تشنگی کی تسکین کے آرزومند تھے۔ انھیں یقین تھا کہ خلوص، ایثار، دردمندی، وفا اور بے لوث محبت کے ذریعے ایک فرد اپنی ذات کی تکمیل کر سکتا ہے اور زندگی کی حقیقی معنویت کی تفہیم پر قادر ہو سکتا ہے۔ یہ ایک ایسا عمل ہے جس کے ذریعے سچی محبت کرنے والا بالواسطہ طور پر زندگی کی اقدار عالیہ کو فروغ دیتا ہے۔ مجید امجد نے محبت کو جذبہ انسانیت نوازی کے حوالے سے دیکھا۔ مجید امجد کی زندگی میں ایک جرمن خاتون "شالاط" نے محبت کے جذبات کو مہمیز کیا۔ یہ 1958 کا

واقعہ ہے جب شالالاط ساہیوال آئی اس خاتون کو عالمی ادبیات، فنون لطیفہ اور آثار قدیمہ سے گہری دل چسپی تھی۔وہ ساہیوال کے قریب واقع ہڑپہ کے کھنڈرات دیکھنے آئی تھی۔اس موقع پر اس کی ملاقات مجید امجد سے ہوئی۔مجید امجد کی شاعری اس کے قلب وروح کی گہرائیوں میں اتر گئی۔مجید امجد اور شالاط کی یہ رفاقت 83دنوں پر محیط ہے مگر اس عرصے میں وہ دل کی بات لبوں پر لانے سے قاصر رہے۔لفظ سوجھتے تو معانی کی بغاوت سد سکندری بن کر اظہار کی راہ میں حائل ہو جاتی۔مجید امجد نے شالالاط کو کوئٹہ تک پہنچایا اور اسے خدا حافظ کہا اس آس پر کہ جانے والے شاید لوٹ آئیں لیکن شالالاط نے تو جاکر مستقل جدائی مجید امجد کی قسمت میں لکھ دی۔تقدیر کے فیصلے بھی عجیب ہوتے ہیں انسانی تدبیر کسی طور بھی ان کو بدل نہیں سکتی۔تقدیر اگر ہر لمحہ ہر آن انسانی تدابیر کی دھجیاں نہ اڑا دے تو اسے تقدیر کیسے کہا جاسکتا ہے۔شالالاط کی مستقل جدائی نے مجید امجد کی زندگی پر دور رس اثرات مرتب کیے۔ان کی شاعری پر بھی اس کا واضح پرتو محسوس ہوتا ہے مجید امجد کی یہ نظم جو22نومبر 1958 کوشالالاط کی جدائی کے موقع پر کوئٹہ میں لکھی گئی ایک حساس شاعر کے سوز دروں اور قلبی کیفیات کی مظہر ہے۔

برس گیا بہ خرابات آرزو، ترا غم
قدح قدح تری یادیں سبو سبو، ترا غم
ترے خیال کے پہلو سے اٹھ کے جب دیکھا
مہک رہا تھا زمانے میں کو بہ کو، ترا غم

مجید امجد کی شاعری میں واقعہ کربلا کے بارے میں جو تاثر پیش کیا گیا ہے وہ تاریخ کے مسلسل عمل کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ان کا تاریخ اور تاریخ کے مسلسل عمل کے بارے میں تجزیہ بڑی اہمیت کا حامل ہے،سیل زماں کی مہیب موجیں تخت وکلاہ وتاج کے سب سلسلوں کو خس وخاشاک کے مانند بہا کر لے جاتی ہیں مگر تاریخ اور تہذیب کی نشانیاں بہ ہر صورت باقی رہ جاتی ہیں۔واقعہ کربلا دراصل تاریخ اور زندگی کی اقدار عالیہ اور درخشاں روایات کی بقا کی ایک جدوجہد سے عبارت ہے۔یہ ایک ایسا معیار ہے جس کی بدولت پیمانہ،تحقیق سے سرخوش ہو کر کلمہ توحید کی تمازت کو قلب وجگر میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔مجید امجد نے اپنے اسلوب کی انفرادیت،تنوع،بوقلمونی اور ندرت کا لوہا منوایا ہے۔انھوں نے واقعہ کربلا کے تمام اہم کرداروں کے بارے میں حقیقت ابدی کا سراغ لگایا ہے۔ان کی ایک نظم جو حضرت زینب کے بارے میں ہے اسے پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ ظلم کی معیاد کے دن ہمیشہ تھوڑے ہوتے ہیں۔صبح ومسا کی تیرہ شبی کے بعد طلوع صبح بہاراں کی روشنی اور امید فردا کی نوید کو کبھی روکا نہیں جاسکتا۔مجید امجد کی متاع الفاظ سے طوفان حوادث میں بھی امید کا مژدہ،جانفزا نصیب ہوتا ہے۔آزاد ضمیروں کے لیے حضرت زینب کا کردار،صبر،ایثار اور حریت فکر کی پیکار ہر عہد میں لائق تقلید رہے گی۔مجید امجد نے عالم اسلام کی اس عظیم ہستی

کے حضور جو نذرانہ عقیدت پیش کیا ہے اس کی تاثیر پتھروں کو بھی موم کر دیتی ہے:

وہ قتل گاہ، وہ لاشے، وہ بے کسوں کے خیام
وہ شب، وہ سینہ کونین میں غموں کے خیام

مجید امجد کی شاعری میں ایک نئے دور کی بشارت ملتی ہے۔ اس کے لیے ہر فرد کو اپنا خون پسینہ ایک کرنے کی ضرورت ہے۔ مجید امجد کا خیال ہے کہ نظامِ کہنہ کے سائے میں عافیت سے بیٹھنے کا خواب دیکھنے والے احمقوں کی جنت میں رہتے ہیں۔ نظام کہنہ تو ایک ایسی گرتی ہوئی عمارت ہے جو سیلِ زماں کی مہیب موجوں کی تاب نہیں لا سکتی جبر کا ہر انداز مسترد کرتے ہوئے وہ ظالمانہ استحصالی نظام اور اس کے پروردہ مفاد پرست اور انسان دشمن مافیا کے قبیح کردار کو ہدفِ تنقید بناتے ہوئے اسے للکارتے ہیں کہ اگر ان میں استادم خم ہے تو ان کا کام تمام کر دیں۔ ان کی نظموں میں ایک تعمیری قوت ہے جو اصلاح کے متعدد پہلو اپنے دامن میں سموئے ہوئے ہے۔ قحط الرجال کے موجودہ دور میں معاشرتی زندگی کو شدید مصائب و مسائل کا سامنا ہے۔ انسانیت کی توہین، تذلیل، تضحیک اور بے توقیری کے باعث فرد کی بے چہرگی اور عدم شناخت کا مسئلہ روز بہ روز گمبھیر صورت اختیار کرتا چلا جا رہا ہے۔ ہلاکت خیزیاں اس قدر بڑھ گئی ہیں کہ اس دنیا کو مقتل وقت کہنا غلط نہ ہو گا۔ مجید امجد کا خیال ہے کہ آج کے انسان کو استحصالی مافیا نے زندہ درگور کر دیا ہے مجبور، محروم اور مظلوم انسانیت ایک قبرستان میں دفن ہے جسے اپنی قبروں سے باہر جھانکنے کی بھی اجازت نہیں۔ چلتے پھرتے ہوئے مردوں سے ملاقاتیں اب روز کا معمول بن گئی ہیں۔ آنسوؤں، آہوں اور اکھڑے دموں میں جینے والے بے بس و لاچار انسان اپنی زندگی کے مقدس غموں کی امانت کو سنبھالے سانس گن گن کر زندگی کے دن پورے کر رہے ہیں۔ یہاں بے گناہوں پہ ظلم کی شمشیر چل رہی ہے مگر جلتے روم کو دیکھ کر وقت کے نیرو چین کی بانسری بجانے میں مصروف ہیں یہاں غریب کی ہستی کو بے وقعت سمجھا جاتا ہے۔ ان لرزہ خیز حالات میں مدعی و عدل کی پر اسرار خاموشی محروم اور مظلوم طبقے کو مکمل انہدام کے قریب پہنچا دیتی ہے۔۔ مجید امجد نے جو فروش گندم نما، چربہ ساز، سارق اور کفن دزد عناصر کے مکر کی چالوں کے خلاف شدید ردِعمل ظاہر کرتے ہوئے کہا ہے:

اس مقتل میں صرف اک میری سوچ لہکتی ڈال
مجھ پر بھی اب کاری ضرب اک، اے آدم کی آل

مجید امجد کو بچپن ہی سے اعلیٰ ترین علمی و ادبی ماحول میسر آیا۔ گورنمنٹ کالج جھنگ میں رانا عبدالحمید کی قیادت میں علم و ادب کا کارواں سوئے منزل رواں دواں تھا۔ اس زمانے میں اس شہر سدا رنگ میں فروغ ادب کے لیے جو اہم شخصیات فعال کردار ادا کر رہی تھیں ان میں محمد شیر افضل جعفری، خان محمد سرخوش، غلام محمد رنگین، سید مظفر علی ظفر، خادم مگھیانوی، کبیر انور جعفری، سید جعفر طاہر، سردار باقر علی

خان، غلام علی چمن، رانا سلطان محمود، صدیق لالی، صاحب زادہ رفعت سلطان، شیر محمد شعری، دیوان احمد الیاس نصیب، عاشق حسین فائق، امیر اختر بھٹی، رحیہ اللہ داد، مہر بشارت خان اور ظہور احمد شائق کے نام قابل ذکر ہیں۔ مجید امجد نے ان تمام ادیبوں کی صحبت میں رہتے ہوئے حالات و واقعات کی تہہ تک پہنچنے کی استعداد حاصل کی۔ ان کی چشم بینا نے سات پردوں میں پوشیدہ حقائق کی گرہ کشائی کی اور دنیا جسے شہر کوراں سے تعبیر کیا جاتا ہے اس پر تمام صداقتیں واضح کر دیں۔ مجید امجد کی شاعری میں ان کی ذات، ماحول اور شخصیت کے تمام پہلو ایک دھنک رنگ منظر نامہ پیش کرتے ہیں۔ وہ حریت فکر و عمل کے عملی پیکر تھے۔ جابر سلطان کے سامنے کلمہ حق کہنا ان کا مطمح نظر رہا۔ انھوں نے صبر و رضا کا پیکر بن کر زندگی بسر کی۔ حریت ضمیر سے جینے کے لیے انھوں نے اسوہ شبیر کی تقلید کو شعار بنایا۔ وہ یہ بات برملا کہتے تھے کہ زیر تیغ بھی کلمہ حق پڑھنے والوں نے قیامت تک کے لیے فسطائی جبر کا خاتمہ کر دیا۔ زمین کرب و بلا کے بہتر جاں نثار نمازیوں کے امام کا ایک سجدہ متاع کون و مکاں ہے۔ نواسہ رسول ﷺ نے پوری دنیا پر یہ بات واضح کر دی کہ صحرائے کرب و بلا اور فرات کے ساحل سے سلسبیل کی مسافت صرف ایک گام ہے۔

مجید امجد کی نظم چہرہ مسعود اردو کے رثائی ادب میں کلیدی اہمیت کی حامل ہے موضوع، مواد اور اسلوب کی ندرت، تنوع، تازگی اور تاثیر میں یہ اپنی مثال آپ ہے۔ ان کے اسلوب سے متاثر ہو کر ان کے معاصرین نے ان کے شعری تجربات کو اپنے اسلوب کی اساس بنانے کی سعی کی۔ مجید امجد کی شاعری میں ایک آفاقی لب و لہجہ ہے جو ساری حیات و کائنات کے دکھ درد کو اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے رنگ جہان گزراں اور قسمت کج کلہاں اور تاج وراں کی بربادی کے بارے میں وہ کوئی ابہام نہیں رہنے دیتے۔ یہ حالات کی ستم ظریفی نہیں تو اور کیا ہے کہ آج بھی جس شہر پر نظر ڈالیں وہاں اہل کوفہ جیسی بے وفائی کے مناظر عام ہیں۔ آج کا انسان زر و مال اور جان بچا کر بھی ذلت تخریب اور فنا کی دلدل میں دھنستا چلا جا رہا ہے اس کے برعکس نواسہ رسول ﷺ نے جان قربان کر کے اور عزیزوں، بچوں اور متاع بے بہا اسلام کی خاطر نثار کر کے مقاصد زیست کو رفعت میں ہم دوش ثریا کر دیا۔ انھوں نے مینارہ عرش کو چھو کر اپنے عظیم منصب کو حقیقت ابدی بنا کر انسانیت کو نئی رفعتوں تک رسائی کی راہ دکھائی۔ مجید امجد نے کہا تھا:

سلام ان پہ تہہ تیغ بھی جنھوں نے کہا
جو تیرا حکم جو تیری رضا جو تو چاہے

لفظ کی حرمت، اسلوب کی ندرت، احترام انسانیت، وطن اور اہل وطن سے قلبی وابستگی اور جبر سے نفرت مجید امجد کی سرشت میں شامل تھی۔ زندگی کے جس قدر موسم انھوں نے دیکھے انھیں وہ صفحہ قرطاس پر منتقل کرتے رہے۔ (10)

☆☆☆

حوالہ جات:

1۔ مکتوب بنام محمد حیات خاں سیال، مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ (مرتب حکمت ادیب) ص729

2۔ محمد ابراہیم قاسم، مجید امجد کی زندگی پر ایک نظر، مشمولہ روزنامہ "غریب" لائل پور 11 جون 1976ء

3۔ ایضاً

4۔ خواجہ محمد زکریا، "مجید امجد: چند یادیں، چند تاثرات" مشمولہ قند (مردان) مجید امجد نمبر، مئی جون 1975ء ص11 تا 12

5۔ فرحانہ منظور، کلام مجید۔ فرہنگ و اشاریہ، تحقیقی مقالہ برائے ایم اے اردو، زکریا یونیورسٹی ملتان 1989ء

6۔ اختر عباس، مجید امجد کا شعری اسلوب، تحقیقی مقالہ برائے ایم اے اردو، پنجاب یونیورسٹی لاہور، 1991ء

7۔ صفدر سلیم سیال "قدح قدح تیری یادیں" مشمولہ سہ ماہی ادبیات، اسلام آباد، شمارہ 54، 2001ء ص282

8۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، چند اہم جدید شاعر، سنگ میل پبلشرز، لاہور 2003ء ص164 (مجید امجد رسالہ "ادبی دنیا" کا نام غلطی سے کر گئے ہیں فیض صاحب "ادبی دنیا" کے کبھی ایڈیٹر نہیں رہے۔)

9۔ ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا "اقبال اور مجید امجد، ایک سرسری مطالعہ" مشمولہ ماہنامہ الحمرا (لاہور) نومبر 2007ء ص272

10۔ رانا محمد شبیر، کا مضمون، (http://fareedifgs.blogspot.com/)

☆☆☆

باب سولھواں:

جدید اُردو نظم میں مجید امجد کا کردار

مجید امجد کی نظم نگاری کا آغاز عمومی اور رواجی انداز میں ہوا۔ یہ انداز تخلیق کار کو انتخاب کا موقع دیتا ہے نہ حق، محض قبولیت کا رویہ پروان چڑھاتا ہے۔ جو کچھ اردگرد کی فضا میں اور جس ترجیحی اور اقداری ترتیب کے ساتھ موجود ہوتا ہے، اسے من وعن قبول کرلیا جاتا ہے۔ کوئی سوالیہ نشان نہ اس فضا پر لگایا جاتا اور کسی دوسری ممکنہ یا تخیلی طور پر موجود فضا کا مطالبہ کیا جاتا ہے اور نہ اس فضا میں موجود اشیاء کی ترجیحی و اقداری ترتیب کو بدلنے کی تڑپ دل میں پیدا ہوتی ہے۔ یہ تڑپ پیدا ہی اس وقت ہوتی ہے، جب کوئی دوسری ترتیب، پوری وضاحت کے ساتھ یا مبہم طور پر موجود ہو۔ عمومی اور رواجی انداز میں دستیاب فضا کو قائم رکھنے اور اس میں موجود اشیاء وتصورات کی قدرتی ترتیب کو مستحکم کرنے کا جذبہ فراواں ہوتا ہے۔ مجید امجد کی ابتدائی نظموں میں یہ فرواں جذبہ با آسانی محسوس کیا جاسکتا ہے۔ موج تبسم، اقبال، حسن، جوان کی کہانی، محبوب خداسے، حالی اور بعض دیگر نظموں میں مجید امجد 1930ء کی دہائی کی عمومی فضا کے تابع نظر آتے ہیں۔

کسی بھی عہد کی عمومی فضا تہ در تہ ہوتی ہے۔ ابتداء میں کسی تخلیق کار کے لیے ممکن نہیں ہوتا کہ وہ ان سب تہوں سے آگاہ ہو سکے۔ 1930ء کی دہائی میں ایک طرف قومی آزادی کی تحریکیں جاری تھیں تو دوسری طرف اردو ادب میں، انقلاب کی داعی، ترقی پسند تحریک کا غلغلہ بلند تھا اور اسی کے ساتھ اختر شیرانی کی رومانوی، جوش کی انقلابی اور سب سے بڑھ کر اقبال کی ملی شاعری نے فضا میں گرمی پیدا کی ہوئی تھی اور انہی کے پہلو بہ پہلو حسرت، اصغر، ظفر علی خان، حفیظ کی آوازیں تھیں تو فیض اور راشد اپنی نئی آوازوں کو شامل شور جہاں کرنے کی تگ ودو میں تھے۔ مجید امجد کی ابتدائی نظمیں اس فضا کی جس تہ سے وابستگی کا مظاہرہ کرتی ہے، وہ ایک طرف قومی و ملی طرز احساس سے عبارت ہے تو دوسری طرف اردو کی کلاسیکی شعریات سے مرتب ہوئی ہے۔ اس وابستگی کو بھی مجید امجد کے انتخاب کے بجائے ان مواقع کا نتیجہ قرار دینا چاہیے، جو انہیں فطرت اور زمانے نے دیے تھے۔ مجید امجد کی ابتدائی تربیت ان کے ماموں میاں منظور علی فوق نے کی جو روایتی علوم کے ماہر اور شاعر تھے۔ ان دونوں کے اجتماع کا مطلب شاعری اور زندگی سے متعلق ان کا کلاسیکی اقدار کا حامل ہونا تھا جن کی آبیاری عربی، فارسی ادبیات سے ہوئی تھی اور جو انیسویں صدی کے وسط تک برصغیر میں پوری طرح مستحکم تھیں، مگر بیسویں صدی کے اوائل میں انہیں قبول

کیے چلے جانے کا مطلب، دراصل انہیں ایک ارفع تہذیبی یافت کے طور پر محفوظ کرنا اور مشنری جذبے کے ساتھ نئی نسل میں انہیں منتقل کرنا تھا۔ کلاسیکی اقدار کے مفہوم میں یہ تبدیلی مغربی اثرات کی وجہ سے آئی تھی، جو نو آبادیاتی مقاصد سے بری طرح مملو تھے۔ یہ اندازہ لگانا بے جا اور غلط نہیں ہوگا کہ منظور علی ذوق نے مجید امجد کو کلاسیکی اقدار کا یہی مفہوم منتقل کیا ہوگا۔ اقبال اور حالی کو پیش کیے گئے مجید امجد کے خراج عقیدت سے بھی اس بات کی تائید ہوتی ہے۔

عمومی اور رواجی انداز کے تحت مجید امجد صرف چند برس (چار یا پانچ برس) ہی نظمیں لکھتے ہیں اور پھر نظم نگاری کا ایک ایسا اسلوب اختیار کرتے ہیں جو ان کا اپنا ہے۔ بجا کہ عمومیت سے انفرادیت کی طرف ان کا سفر اچانک نہیں، رفتہ رفتہ طے ہوا ہے، مگر عمومیت سے انفرادیت کی جانب ان کی پیش قدمی ادھوری نہیں، مکمل ہے، نیم دلانہ نہیں، فیصلہ کن ہے۔ چنانچہ ان کی نظموں کو تاریخی ترتیب میں پڑھتے ہوئے قاری چونکتا نہیں، اس گہرے اور مکمل احساس سے خود کو شرابور محسوس کرتا ہے، جو کئی سادہ تجربات کے بعد ایک پیچیدہ مگر اکمل تجربے سے گزرنے پر اس پر طاری ہوتا ہے۔

عین ممکن ہے کہ یہ تبدیلی مجید امجد کے دو سالہ قیام لاہور (1932ء تا 1934ء) اور اسلامیہ کالج لاہور میں بی اے سطح کی تعلیم حاصل کرنے کا ثمر ہو۔ اگر یہ لاہور کا ثمر ہے بھی تو بالواسطہ ہے۔ ایک اس لیے کہ مجید امجد نے ان دو سالوں میں رواجی اور عمومی انداز کی ہی نظمیں لکھیں۔ لاہور کی ادبی فضا میں شامل ہونے والے نئے رجحانات سے فوری طور پر متاثر ہونے کا کوئی ثبوت ان کی نظموں سے نہیں ملتا۔ جن دو ایک نقادوں نے (خصوصاً حمید نسیم) مجید امجد پر میرا جی، جوش، فیض اور راشد کے اثرات کا ذکر کیا ہے، وہ مفروضہ ہے۔ مجید امجد کے بعض مصرعوں کی لفظیات یا لحن کی دیگر شعراء کے مصرعوں سے سطحی مماثلت سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کیا جا سکتا کہ مجید امجد ان سے متاثر ہیں۔ صرف اس وقت ایک شاعر دوسرے شاعر سے متاثر قرار دیا جا سکتا ہے، جب پہلا، دوسرے کے طرز ادراک یا تصور کائنات میں شریک ہو۔ نظم میں کہیں کہیں اور غزل میں قافیے کی پابندی کی وجہ سے اکثر شعراء کے مضامین ایک ہو جاتے ہیں۔۔۔۔۔ بہرکیف امکان غالب ہے کہ پہلے گورنمنٹ کالج جھنگ اور پھر لاہور کے قیام کے دوران میں مجید امجد نے انگریزی شاعری کا مطالعہ شروع کیا ہوگا، جسے انہوں نے آگے بھی جاری رکھا۔ اسی مطالعے کا فیض تھا کہ مجید امجد کا تخیل شاعری کے رواجی و عمومی دائرے سے باہر قدم رکھنے اور نظم نگاری کے نئے آفاق کی جستجو کرنے کے قابل ہوا۔ یہ کہنا تو مشکل ہے کہ کلاسیکی اقدار اور شعریات کی جو آگہی انہیں اپنے ماموں سے ملی اور جسے اس زمانے کی عمومی فضا نے مزید راسخ کیا، وہ مغربی شاعری کے اثرات قبول کرنے کے بعد یکسر زائل ہو گئی اور مجید امجد کے شعری تخیل نے ایک بالکل نئے مدار میں جست لگائی۔ اگر ایسا ہوتا تو یہ بغاوت ہوتی اور بغاوت کلاسیکی شعریات کے خلاف تحقیر اور توڑ پھوڑ کا جذبہ ابھارتی، جیسا کہ راشد کے یہاں ہمیں یہ

جذبہ ملتا ہے۔ مگر مجید امجد کے سلسلے میں یہ بات پورے یقین سے کہی جاسکتی ہے کہ انگریزی شاعری نے آہستہ آہستہ انہیں نظم کی نئی شعریات سے روشناس کیا اور پھر یہی شعریات ان کی نظم نگاری کے ہمہ جہاتی عمل پر حاوی ہوتی چلی گئی۔ یعنی کلاسیکی شعریات اگر ان کے یہاں بے دخل نہیں ہوئی تو مذکورہ نئی شعریات کے تابع ضرور ہوئی ہے۔ گذشتہ سطور میں مجید امجد کی عمومیت سے انفرادیت کی طرف پیش قدمی کا جو ذکر ہوا ہے وہ مغربی نظم کی شعریات کے انجذاب کا ہی دوسرا نام ہے۔

ان معروضات کا صریحاً مطلب یہ ہے (اور یہ مطلب منطقی ہی نہیں، مجید امجد کی نظمیں اس کی تائید کرتی ہیں) کہ مجید امجد کی ابتدائی نظموں سے قطع نظر ان کی باقی نظموں کا پس منظر اردو نظم نہیں ہے۔ نہ کلاسیکی اردو نظم، نہ جدید نظم اور نہ نئی نظم! واضح رہے کہ جدید نظم مجید امجد کو چہرہ اور روپ ضرور دیتی ہے۔ یعنی مجید امجد نے جدید نظم کی شعریات کا شعور اردو میں جدید نظم کے بنیاد گزاروں میرا جی، ن۔ م راشد، اختر الایمان اور فیض وغیرہ سے اخذ نہیں کیا۔ ان شعرا کی نظم کو مجید امجد کی نظم کے پس منظر میں نہیں، مجید امجد کی نظم کے متوازی رکھا جانا ہی قرین انصاف ہے۔ دوسرے لفظوں میں مجید امجد کی نظم کو سمجھنے میں مذکورہ شعراء کوئی کلید مہیا نہیں کرتے، بلکہ جدید اردو نظم کو سمجھنے کے لیے مذکورہ شعراء کی نظم کے علاوہ نظم مجید امجد ایک نئی کلید فراہم کرتی ہے اور انہی معروضات کا ایک دوسرا اور صاف مطلب یہ ہے کہ مجید امجد نے مغربی نظم کی شعریات کو اس طور قبول نہیں کیا، جس طرح انہوں نے کلاسیکی شعریات کو جذب کیا تھا اور جس کے تحت رواجی شاعری تصنیف کی۔ اگر قبولیت کی سطح اور درجہ یکساں ہوتا تو مجید امجد بھی ایک دوسری قسم کی رواجی شاعری تصنیف کرتے۔ وہ مغربی شاعری کے مضامین کو مغربی شاعری کے پیرائے میں لکھتے اور بس! اس صورت میں ان کی نظم شاید "نئی" ہونے کا تاثر ابھارنے میں تو کامیاب ہوتی، مگر یہ تاثر بلبلے کی طرح ہوتا، جس کے عارضی ارتعاش کو تاریخ میں محفوظ کرنے کی ضرورت بھی محسوس نہ کی جاتی۔ اصل یہ ہے کہ مجید امجد کا کلاسیکی شعریات کو قبول کرنا ثقافتی عمل تھا اور مغربی شعریات کو جذب کرنا انتخابی عمل تھا۔ بعض شعراء عمر بھر ثقافتی عمل انجام دیتے رہتے ہیں، یعنی جو کچھ انہیں اپنی ثقافتی فضا میں دستیاب ہوتا ہے، اس کی تقلید آنکھیں بند کر کے کرتے رہتے ہیں اور انتخابی عمل کی سعادت سے محروم رہتے ہیں۔ ایسے شعراء کی شاعری بدنصیبی کی انوکھی مثال ہوتی ہے!

مجید امجد کی نظم کے مغربی پس منظر کے ضمن میں بائرن، رابرٹ فراسٹ، ہمس ٹیتی کا ذکر ہوا ہے اور خود مجید امجد نے خواجہ محمد زکریا کو انٹرویو دیتے ہوئے سیون برن، کیٹس اور شیلے کا ذکر کیا ہے۔ اسی طرح مجید امجد نے ڈونہ ڈیا بلوک، فلپ بوتھ، رابرٹ فرانس، فلپ مرے کی نظموں کے تراجم کیے ہیں۔ مگر یہ تراجم اس زمانے میں (1958-59) کیے۔ جب ان کی نظم کا مخصوص پیٹرن بن چکا تھا، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ مجید امجد نے مغربی شعریات کا تصور جس مغربی نظم سے اخذ کیا وہ عمومی طور پر انیسویں صدی کی

انگریزی نظم اور خصوصی طور پر شیلے اور ورڈز ورتھ کی نظم ہے۔ مجید امجد کے زمانے میں مغرب میں جدیدیت کی تحریک چل رہی تھی اور امیجسٹ شعراء کے اثرات بھی مغرب کی ادبی فضا میں ارتعاش پیدا کیے ہوئے تھے۔ مجید امجد کے معاصر انگریزی شعراء میں ایذرا پاؤنڈ، ٹی ایس ایلیٹ، لارنس، ڈولٹل قابل ذکر ہیں، مگر مجید امجد نے جدید مغربی نظم کے ان آئمہ سے اثرات قبول نہیں کیے۔ اسی طرح فرانسیسی علامت نگار شعراء کی گونج بھی مجید امجد کے یہاں سنائی نہیں دیتی۔ یہ گونج میراجی کے یہاں بہت واضح ہے۔ علامت نگاروں، جدیدیت پسندوں اور امیجسٹ شعراء سے اثرات قبول نہ کرنے کا نتیجہ ہے کہ ان کے یہاں بغاوت کی لے پیدا نہیں ہوئی اور نہ مجید امجد کو اپنی نظم کے دفاع میں کچھ لکھنے کی ضرورت محسوس ہوئی ہے۔ راشد اور میراجی نے علامت پسندوں اور جدیدیت پسندوں سے استفادہ کیا تھا، اس لیے ان کے یہاں (راشد کے یہاں بالخصوص) روایتی اور معاصر شاعری کے خلاف باغیانہ میلان ملتا ہے اور اس میلان کے جواز اور دفاع میں دونوں نے تنقیدی مقالات بھی تحریر کیے ہیں۔ یہ مقالات اگر جدید اردو نظم کی تفہیم میں مدد دیتے ہیں تو اس کی وجہ اس کے سوا کچھ نہیں کہ جدید نظم کی نمائندگی دیگر کے علاوہ میراجی اور راشد کی نظم کرتی ہے۔ مگر اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ مجید امجد کی نظم کی تفہیم آسان ہے۔ مجید امجد کی نظم کو سمجھنا بھی مشکل ہے، مگر یہ اس طرح کی مشکل نہیں ہے، جس کا سامنا راشد اور میراجی کے قاری کو ہوتا ہے۔ راشد اور میراجی کی نظم استعارہ سازی اور علامت سازی میں نامانوس مماثلتوں اور اجنبی نسبتوں کو بروئے کار لانے کی وجہ سے ابہام کا شکار ہوتی اور کلاسیکی شاعری کے قاری کے لیے مشکل ثابت ہوتی ہے، مگر مجید امجد کی نظم اپنے تصورات کے انوکھے پن کی وجہ سے مشکل محسوس ہوتی ہے۔

مجید امجد نے انگریزی شاعری سے پہلی بات یہ سیکھی کہ نظم، خیالات کو غنائی رنگ دینے کا نام ہے۔ یعنی نظم میں جتنی اہمیت خیالات کو حاصل ہے اتنی ہی توجہ انہیں غنائیت سے کنار کرنے کے عمل کو دی جانی چاہیے۔ شاعر کو خیالات ہی تخلیق نہیں کرنی چاہئیں، نئے نئے غنائی پیرائے بھی وضع کرنے چاہئیں۔ شیلے کے یہاں نظم نگاری کا یہ تصور غالب تھا۔ شیلے نے اس بنا پر اپنی نظموں میں متعدد ہیئتی تجربات کیے اور اپنی نظم میں کئی قسم کے آہنگ تخلیق کیے۔ مجید امجد کے یہاں نت نئی ہیئتوں کی تخلیق کی خواہش کا محرک بڑی حد تک شیلے کی نظم کی مذکورہ خصوصیت ہی ہے۔

انگریزی شاعری سے مجید امجد نے دوسری اہم بات یہ اخذ کی کہ نظم کا موضوع وہ مانوس حقیقتیں ہیں، جو ہمارے اردگرد بکھری اور گردوپیش کی دھڑکتی زندگی کی ضامن ہیں مگر جنہیں بالعموم نظر انداز کیا جاتا ہے۔ نہ صرف سماجی اسٹیبلشمنٹ بلکہ ادبی اسٹیبلشمنٹ بھی انہیں حاشیے پر دھرتی ہے۔ نظم کا یہ تصور ورڈز ورتھ کے یہاں موجود تھا۔ اس کے نزدیک دیہاتی زندگی اور فطرت مانوس دراصل حقیقتیں ہیں اور انہی کو وہ اپنی نظم کا موضوع بناتا ہے۔ یہ تصور ٹی ایس ایلیٹ کے تصور شاعری سے یکسر مختلف ہے، جس کے مطابق

شاعری کے ''موضوعات'' شاعری کی روایت میں ہوتے ہیں۔ شاعر اپنے شخصی جذبات کو شاعری کے ''روایتی جذبات'' پر نثار کر دیتا ہے۔ ورڈز ورتھ نے شاعری کو اردگرد کی دھڑکتی زندگی سے جوڑا، وہ زندگی جو سادہ اور اسی بنا پر فطری اور حقیقی ہے۔ اس کے قریب ترین رویہ مجید امجد کے یہاں ملتا ہے۔ بس اس فرق کے ساتھ کہ مجید امجد محض دیہاتی اور فطری زندگی کے بجائے ہر اس زندہ وجود کو اپنی نظم میں لاتے ہیں جو نظر انداز کردہ اور دکھ میں مبتلا ہے۔ نیز زبان کے سلسلے میں بھی مجید امجد ورڈز ورتھ کی پیروی نہیں کرتے۔ ہر چند بعض مقامات پر مجید امجد اپنی نظموں میں ہندی اور پنجابی کے الفاظ لاتے ہیں اور اس نیت سے لاتے ہیں کہ وہ جس مظہر یا خیال یا واقعے کو پیش کر رہے ہیں، وہ حقیقی محسوس ہو، مگر بالعموم وہ ورڈز ورتھ کے اس خیال سے متفق نظر نہیں آتے کہ فقط دیہی زندگی کی زبان ہی شاعری کی زبان ہے۔

تیسرا عنصر جسے انگریزی رومانوی نظم سے استفادہ کا نتیجہ قرار دیا جا سکتا ہے، وہ انا کی خودمختاری کا محدود و مخصوص تصور ہے۔ رومانوی انا مطلق و خودمختار ہوتی ہے، اس لیے وہ اپنے اظہار و انکشاف کو اپنا حق سمجھتی ہے۔ تاہم چونکہ انگریزی رومانوی شعراء Pantheism کے بھی قائل تھے، جس کے مطابق کائنات کی ہر شے ایک مقدس موجودگی سے لبریز ہے، ایک روشنی ہے جو ہر شے کے باطن کو جگمگا رہی ہے اور جس کے وفور سے اشیاء کا ظاہر بھی تمتما رہا ہے، اس لیے خودمختار انا، اشیاء سے بیگانگی اختیار کرنے کے بجائے ان سے موانست کا رشتہ استوار کرتی ہے۔ مجید امجد کی نظم میں رومانوی انا کا یہ تصور تمام و کمال موجود نہیں ہے اور نہ ہو سکتا تھا کہ کسی بھی دوسری ثقافت میں پیدا ہونے والے کسی تصور کو اس کی تمام سطحوں کے ساتھ اختیار کرنے کے لیے ایک مکمل ثقافتی انقلاب کی ضرورت ہوتی ہے۔ محدود صورت میں خودمختار انا کا یہ تصور مجید امجد کی نظم میں رواں دواں بہر حال ہے۔ مجید امجد کی نظم میں اشیاء سے موانست کا رشتہ بے حد گہرا ہے۔ تمام اشیاء ایک ہی بنیادی حقیقت کی زنجیر سے منسلک دکھائی دیتی ہیں۔ غبار راہ ہو کہ طوائف، بار کھینچنے والا جانور ہو کہ ہاری، بجلی کے تار پر جھولنے والی لالی ہو کہ خود شاعر۔۔۔۔۔ سب ایک ہی رشتے کی ڈور میں بندھے ہوئے ہیں۔ اسے محدود مفہوم میں ہی Pantheistic رویہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس لیے کہ یہ رویہ اپنی باطنی سطح پر متصوفانہ رویہ ہے، جب کہ مجید امجد کے یہاں اشیاء اس باطنی روشنی میں شرابور نظر نہیں آتیں، جس سے صوفی لمحہ کشف میں آگاہ ہوتا ہے۔ بلکہ اشیاء موانست کے جس رشتے میں بندھی ہیں وہ دکھ کا رشتہ ہے اور جو ان کی تقدیر بنا ہے۔

یہاں مجید امجد کی نظم پر ایک اعتراض کا ذکر دلچسپی سے خالی نہیں۔ آفتاب اقبال شمیم نے لکھا ہے کہ مجید امجد ''زمانے کے آشوب اور عصری مسائل و حالات سے زیادہ نگاہ کو اشیاء اور عناصر و مظاہر پر مرکوز رکھتے ہیں۔''(1) گویا انہیں اعتراض یہ ہے کہ مجید امجد کی نظم اپنے زمانے کے آشوب سے لاتعلق ہے کہ وہ نگاہ کو (زمانے کے آشوب کے بجائے) اشیاء و عناصر پر مرکوز رکھتے ہیں۔ دیکھنے میں یہ اعتراض سے

زیادہ مجید امجد کی نظم کی جہت کا انکشاف ہے، مگر فاضل نقاد ترقی پسندانہ جہت کے تحت اس بات کو شاعر کے فرائض میں شامل قرار دیتے ہیں کہ وہ اپنی نگاہ کو عصری مسائل و حالات کی طرف جمائے رکھے اور وہ اس فرض سے کوتاہی قابل گرفت متصور کرتے ہیں، اس لیے وہ معترض ہیں کہ مجید امجد "تیسری دنیا کی جاگتی ہوئی آنکھ میں ابھرنے والے خوابوں کو اپنے آدرش کا حصہ نہ بنا سکے۔" (2) ہر چند اس اعتراض کے جواب میں مجید امجد کی نظمیں جہان قیصر و جم، روداد زمانہ، کہانی ایک ملک کی، دریں ایام، طلوع فرض، قیصریت جیسی نظمیں پیش کی جاسکتی ہیں جو آشوب دہر سے ہی متعلق ہیں، مگر دیکھنے والی بات یہ ہے کہ مجید امجد کی نظم میں واقعات کے مقابلے میں اشیا و مظاہر کی کثرت کیوں؟ اس کی ایک وجہ مجید امجد کا تصور تاریخ ہے، جو ان کے تصور وقت سے جڑا ہوا ہے (اس کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا) اور دوسری وجہ ایک خاص مفہوم میں ظاہر ہونے والا Pantheistic رویہ ہے، جس نے ایک طرف مجید امجد کے یہاں حقیقت کے اس تصور کو تشکیل دیا کہ ظاہر میں تنوع و تعدد ہے، مگر باطن میں وحدت ہے (اسے وحدت الوجود سے گڈمڈ نہیں کرنا چاہیے) اور دوسری طرف مجید امجد کی نظم کی شعریات کے اس مرکزی اصول کی تشکیل کی کہ شاعری جوہر کی تلاش سے عبارت ہے۔ جوہر مستقل اور غیر مبدل ہوتا ہے اور بالعموم ان تبدیلیوں کا ذمے دار بھی ہوتا ہے جو اشیا، عناصر، مظاہر اور واقعات میں ہوتی ہیں۔ چنانچہ شاعری کا یہ اصول تبدیلیوں کے پیچھے سرگرداں ہونے کے بجائے، تبدیلیوں کی ذمے دار علت اور جوہر تک رسائی میں کوشاں ہوتا ہے۔ یہ علت اور جوہر جس طرح اشیا میں موجود ہوتی ہے، اسی طرح واقعات میں بھی تہ نشین ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس وضع کی شعریات واقعات عالم کو اسی طرح اور اسی سطح پر لیتی ہے، جس طرح اور جس سطح پر اشیاء کو لیتی ہے۔ اس شعریات کے تحت تخلیق ہونے والی شاعری میں واقعات بھی اشیاء کے درجے کو پہنچ جاتے ہیں جو ایک زاویے سے Pantheistic رویہ ہی ہے۔

مجید امجد کی پہلی قابل ذکر نظم "شاعر" (1938) ہے، جس میں وہ رواجی و تقلیدی شاعری کے محبس سے آزاد ہوتے اور "حقیقی شاعری" کی آزاد فضا میں سانس لیتے محسوس ہوتے ہیں۔ تاہم ابھی آزادی ان معنوں میں نہیں ہے کہ وہ روایتی شاعری کی جملہ نسبتوں، تاثرات اور رشتوں سے کاملاً آزاد ہو گئے اور بالکل نئی نسبتیں، نئے تاثرات اور نئے رشتے قائم کرنے میں کامیاب ہو گئے ہوں۔ یہ آزادی کامل نہیں، اس کی جانب اہم قدم ہے۔ اس نظم میں وہ تاثرات کو منفعل انداز میں قبول کرنے کے برعکس، ان کی گہرائی میں اترتے اور انہیں کھنگالتے ہیں۔ اس کے بعد رد و قبول کی منزل ہوتی ہے، جو آدمی کے انتخاب و اختیار کے مظاہرے کا دوسرا نام ہے۔ "شاعر" میں مجید امجد کا خود آگاہ سیلف پہلی بار اظہار کرتا ہے۔ وہ بے ربطی زنجیر کی مانند دنیا کو رد کرتا اور اس کی جگہ ایک نئی دنیا کا تصور باندھتا ہے۔ سیلف خود آگاہ ہونے کے ساتھ ساتھ خود اعتماد بھی ہے۔

اگر میں خدا اس زمانے کا ہوتا
تو عنواں کچھ اور اس فسانے کا ہوتا
عجب لطف دنیا میں آنے کا ہوتا

جدید عہد میں (17 ویں صدی کے بعد سے) انسانی سیلف کو مطلق و خود مختار قرار دیا گیا ہے اور خود مختاری کا مطلب وہی لیا گیا ہے جو خدا سے منسوب ہے۔ ایک طرح سے خود مختار انسانی سیلف کو خدا کے متبادل کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ چنانچہ انسانی سیلف، خدا کی مانند ہی تصرف اور اختیار کا جویا رہا ہے۔ یہاں اس بحث کی گنجائش نہیں کہ انسانی سیلف کے اس تصور کے مذہبی مضمرات کیا ہیں اور جدید عہد کی سائنس اور جدید ادب پر اس تصور نے کتنے گہرے اثرات مرتب کیے ہیں، تاہم یہ کہنا کچھ غلط نہیں کہ انسانی سیلف کے اس خدائی تصور نے دنیا کو انسانی خوابوں اور عزائم کے تحت تشکیل دینے کی کوشش ضرور کی ہے۔

تاہم انسانی تاریخ میں گڑ بڑ یہ ہوئی کہ انسانی خوابوں اور عزائم کے تحت تشکیل دینے کی کوشش ضرور کی ہے۔

تاہم انسانی تاریخ میں گڑ بڑ یہ ہوئی کہ انسانی خوابوں اور عزائم کے تحت تشکیل کے عمل پر مغربی استعمار نے اجارہ داری حاصل کر لی اور نتیجتاً یہ خواب انسانی کم اور استعماری زیادہ ہو گئے۔ بہرکیف مجید امجد کی مذکورہ نظم میں بھی دنیا کو "انسانی خواب" کے مطابق از سرِ نو تشکیل دینے کی آرزو ملتی ہے۔ مگر ابھی شاعر کا خواب محبت کے اس تجربے کی روشنی میں دیکھا گیا ہے، جسے سماجی مزاحمت سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔ لہٰذا یہ عالم گیر انسانی خواب نہیں، محدود طور پر خود آگاہ سیلف کا محدود تجربے کے حصار میں دیکھا گیا خواب ہے۔ مجید امجد کی نظم نگاری کے سلسلے میں اس نظم کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں وہ ایک طرف بطور شاعر خود آگاہی کا مظاہرہ کرتے ہیں اور دوسری طرف انسانی سماج، انسانی زندگی اور انسانی تقدیر سے متعلق بعض بنیادی سچائیوں کا فعال ادراک کرتے ہیں کہ انسانی سماج محلوں، تختوں اور تاجوں سے عبارت ہے اور دکھ اور اجل انسانی تقدیر ہیں۔ ان کی بعد کی نظموں میں یہی بنیادی سچائیاں پرت در پرت کھلتی چلی جاتی ہیں۔

حقیقی شاعری کی طرف اگلا اہم قدم نظم "خدا (ایک اچھوت ماں کا تصور)" میں اٹھایا گیا ہے۔ اس نظم میں مجید امجد اپنے حافظے کے بجائے، اپنے مشاہدے کو بروئے کار لاتے ہیں۔ سنی سنائی اور کتابی باتوں کو نظم کرنے کا رویہ ترک کرتے اور ارد گرد کی حقیقی سچائیوں پر اپنی نظم کی بنیاد رکھتے ہیں۔ وہ اس اعتبار سے تو پہلے ہی لیس ہو چکے ہیں، جس کے بل پر وہ سماجی اور ادبی اسٹیبلشمنٹ کے وضع کردہ کلیوں، قاعدوں سے روگردانی کرتے ہیں۔ اس نظم میں وہ ہندوستانی سماج کے اس طبقے کی داخلی دنیا میں جھانکتے ہیں جسے سماجی مقتدرہ نے حاشیے پر دھکیلا ہوا ہے۔ وہ ایک اچھوت ماں کے تصورِ خدا کو سامنے لاتے ہیں۔ حمید نسیم مرحوم نے اس نظم سے متعلق لکھا ہے کہ "اس نظم کے لیے مجھے اردو میں کوئی مناسب لفظ نظر نہیں آیا۔ "پوچ" بہت سخت لفظ ہے، جو میں مرحوم شاعر کے کلام کے سلسلے میں استعمال نہیں کرسکتا۔ قدرت کی تلاش میں ایک

تا حال نامعتبر فکر و وجدان رکھنے والا شاعر بہک گیا ہے۔" (3) حمید نسیم کے اس تبصرے کو ادبی اسٹیبلشمنٹ کی ناگواری ہی کہا جا سکتا ہے اور اس کا باعث بھی سمجھ میں آتا ہے کہ نظم میں خدا کے اس بلند و برتر تصور پر حرف گیری کی گئی ہے، جسے مختلف مقتدر طبقے اور قومیں اپنے مفادات کے جواز یا اپنی قوت میں استحکام اور اضافے کے لیے بروئے کار لاتی ہیں۔ حمید نسیم کی توجہ اس طرف گئی ہی نہیں کہ یہ نظم خدا پر نہیں، ایک اچھوت طبقے کی ماں کے تصور خدا سے متعلق ہے۔ حمید نسیم کا اعتراض اس نظم کو الہیاتی تصور خدا سے متعلق سمجھنے کی غلط فہمی کا نتیجہ ہے۔ نظم میں اگر خدا کو من موہنا راجا، اونچی ذات والا اور تاروں کی پگڈنڈی پر جھاڑو دینے والا کہا گیا ہے تو اس لیے کہ اچھوت ماں کا تخیل انہی عناصر سے مرتب ہوتا ہے۔ وہ خدا کا تصور اپنے طبقاتی شعور سے ہٹ کر ہرگز نہیں کر سکتی۔ اس کے لیے عظمت کا تصور وہی ہو سکتا ہے، جو اسے اس کے طبقاتی شعور نے دیا ہے۔ نظم میں پیش کردہ تصور خدا میں اگر منطقی ترتیب و تنظیم نہیں تو اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ خود اچھوت ماں کی داخلی دنیا اس ترتیب سے خالی ہے، جس کا انعکاس نظم میں ہوا ہے۔ مجید امجد کا کمال یہ ہے کہ وہ اس نظم میں خود کو نظم کے موضوع سے علیحدہ رکھتے ہیں۔ اپنے شخصی تصورات کو اچھوت ماں کے تصور خدا پر حاوی نہیں ہونے دیتے۔

یہ نظم مجید امجد کے شعری سفر میں ایک منزل ہے۔ یہ ایک راستے پر چلتے رہنے اور آگے ہی آگے بڑھتے رہنے کے مسلسل عمل کا حاصل ہے۔ اس نظم میں ان کا شعری باطن فیصلہ کن انداز میں اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ اسے اپنی نسبت سماج کے کس طبقے سے قائم کرنی ہے اور کس طور کرنی ہے۔ بعض لوگوں نے اس نظم کو مجید امجد پر ترقی پسند تحریک کے اثرات کا نتیجہ قرار دیا ہے کہ 1940ء میں جب یہ نظم تخلیق ہوئی ہے تو ادبی فضا پر ترقی پسند تحریک کا غلبہ تھا۔ یہ رائے دو وجوہ سے درست نہیں ہے۔ ایک یہ کہ نظم اچھوت ماں کے طبقاتی شعور کی پیداوار ہونے کے باوجود اس طبقاتی، جدلیاتی عمل کو پیش نہیں کرتی، جسے فارمولا کے انداز میں ترقی پسندوں نے بالعموم پیش کیا ہے اور نہ نظم میں تاریخی مادیت کے اس شعور کی کوئی سطح دکھائی دیتی ہے، جو طبقاتی آویزش کو رجائی اسلوب میں سامنے لاتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ یہ نظم، نظم کی اسی شعریات کے تحت تخلیق ہوا ہے، جس کا ذکر گزشتہ سطور میں آچکا ہے اور جس کے مطابق اشیاء کے جوہر یا مرکزی تنظیمی اصول تک رسائی کی کوشش ہوتی ہے۔ اس نظم میں اچھوت ماں کے "جوہر ذات" کو گرفت میں لینے کی سعی ملتی ہے۔ اچھوت ماں کے لیے خدا، اس کی مظلوم ذات کا آسرا بھی ہے (اور یہ اس کے لیے خدا کا بلند اور ماورائی تصور ہے) اور خود خدا اس کی مانند مظلوم بھی ہے کہ جس طبقے نے اچھوت ماں کو نچلی ذات قرار دے کر دور رکھا ہوا، اور مظالم کی سزاوار بنایا ہوا ہے، اسی طبقے نے خدا کے تصور کا استحصال بھی کیا ہے۔ اس لیے اسے اپنی اور خدا کی تقدیر یکساں دکھائی دیتی ہے۔ کسی مظہر یا طبقے کی ایک سے زائد پرتیں ترقی پسند ادب میں بالعموم نہیں ملتیں۔ اس نظم کو ترقی پسند تحریک کے اثرات سے آزاد قرار دینے کی

دوسری وجہ یہ ہے کہ شاعر نے جس طبقے سے جس نوع کی نسبت قائم کی ہے، اسے آگے بھی برقرار رکھا گیا ہے۔ طلوعِ فرض، پنواڑی، جاروب کش اور متعدد دوسری نظموں میں یہ نسبت برقرار رہتی اور وسعت پذیر ہوتی ہے!

اشیاء و مظاہر کے جوہر کی تلاش میں مجید امجد تاریخ کے در پر بھی دستک دیتے ہیں۔ تاریخ کے جوہر کا مخصوص تصور مجید امجد کی متعدد اہم نظموں کی روح رواں ہے، مگر عجیب بات یہ ہے کہ مجید امجد کے کسی ناقد کی توجہ اس طرف نہیں گئی۔ بعض ترقی پسند نقادوں نے مجید امجد پر یہ الزام تو رکھا ہے کہ وہ معاصر زندگی کے آشوب سے لاتعلق اور سماجی زندگی کی جدلیاتی تعبیر سے بے نیاز نظر آتے ہیں، مگر مجید امجد کے یہاں تاریخ کے جوہر یا تاریخ کے بنیادی عمل کو جس "تاریخی بصیرت" کے ساتھ پیش کیا گیا ہے، اس کا ایک سطری اعتراف تک نہیں کیا گیا۔ اپنے تصورِ ادب کی رو سے ادبی متون کا مطالعہ کرنا اور پھر ان متون کو اپنے تصور سے غیر ہم آہنگ پا کر ہدفِ ملامت بنانا، اردو تنقید کا ایک بڑا المیہ ہے۔ ادبی متن کے دیانت دارانہ ہی نہیں، نشاط جو مطالعے کے لیے بھی ضروری ہے کہ قاری/نقاد اپنے اعتقادات کو معطل اور اپنے نظریات کو غیر فعال رکھے۔ تاہم مجید امجد کے تصورِ وقت کو عام طور پر اجاگر کیا گیا ہے۔ وزیر آغا کی یہ رائے معنی خیز ہے کہ "مجید امجد کے ہاں "حال" ایک نقطۂ آغاز ہے اور اسی نقطے پر کھڑے ہو کر اس نے کائنات کی لامحدود وسعت اور انسانی زندگی کے تدریجی ارتقاء کا ادراک کیا ہے اور اس پر انکشاف ہوا ہے کہ موجود کا یہ لمحہ مختصر جو اس کی ہتھیلی پر ایک لبالب پیالے کی صورت موجود ہے، امکانات کا منبع اور مخزن ہے اور اسی مقام سے ہر بار ایک نئے سفر کا آغاز ہوتا ہے۔" (4) اور خواجہ محمد زکریا کا یہ کہنا بھی قابلِ توجہ ہے کہ "مجید امجد اس دور کا واحد فلسفی شاعر ہے جس کے ہاں سب سے زیادہ جو تصور ابھرتا ہے وہ وقت کے بارے میں ہے۔۔۔۔ کبھی کبھی تو یہ خیال آنے لگتا ہے کہ اس کے ہاں خدا کا متبادل وقت ہے۔" (5) یہ دونوں آرا مجید امجد کی نظموں میں وقت اور بالخصوص لمحۂ موجود کی کارفرمائی کا درست تجزیہ کرتی ہیں، مگر دوسری طرف یہ بھی درست ہے کہ اسی تصورِ وقت سے مجید امجد کا تصورِ تاریخ جڑا ہوا ہے، اس حد تک اور اس طور کہ دونوں کو جدا نہیں کیا جا سکتا۔ صرف اس لیے نہیں کہ تاریخ، وقت کے محور پر وجود رکھتی ہے، بلکہ اس لیے کہ مجید امجد کے یہاں وقت کا نہ خالص فلسفیانہ تصور موجود ہے اور نہ سائنسی۔ مجید امجد کو وقت کے حوالے سے فلسفی شاعر قرار دینا، مجید امجد سے اس گہری عقیدت کا ہی نتیجہ ہو سکتا ہے، جو محبوب ہستی کو تمام مثالی کمالات سے متصف دیکھتی ہے۔ زماں حادث ہے یا قدیم، زماں خالق ہے یا مخلوق، زمان مطلق اور زمان مسلسل میں کیا فرق اور رشتہ ہے، زماں اور مکاں میں کیا رشتہ ہے، اس نوع کے بنیادی فلسفیانہ سوالات اور تاریخ فلسفہ میں ان کے پیش کیے گئے جوابات کا ذکر یا تفسیر، مجید امجد کے یہاں نہیں ملتی۔

اسی طرح وقت داخلی ہے یا خارجی؟ وقت ہمارے اندر ہے یا باہر کی ایک معروضی حقیقت ہے، جو

ہمارے ادراک کے بغیر بھی وجود رکھتی ہے، وقت واقعات و مظاہر کے لیے (Container) ہے یا واقعات و مظاہر میں شامل ہے؟ وقت، مکاں سے الگ ہے یا مکاں میں شامل ہے، وقت، مکاں کی چوتھی جہت ہے یا نہیں، ان سائنسی سوالات کی گونج اور تاریخ سائنس میں ان کے وضع کیے گئے جوابات کی باز گشت بھی مجید امجد کی نظموں میں موجود نہیں۔ یہ تو ممکن ہے کہ مجید امجد کے یہاں وقت سے متعلق مذکورہ فلسفیانہ و سائنسی سوالات کے بعض اجزا اس صورت میں ظاہر ہو گئے ہوں کہ یہ بنیادی سوالات ہیں جو وقت پر با قاعدہ یا بے قاعدہ غور و فکر کے نتیجے میں تشکیل پاتے ہیں۔ راقم کا موقف یہ ہے کہ فلسفہ و سائنس میں وقت کو جس طرح "نظریایا" گیا ہے، وہ مجید امجد کا مسئلہ نہیں ہے۔ تاہم کائنات کے ارتقاء کے سائنسی تصورات مجید امجد کے یہاں پیش ہوئے ہیں، ان کے ضمن میں وقت کسی حد تک سائنسی تصور کے ساتھ معرض بیان میں آ گیا ہے۔ اصل یہ ہے کہ مجید امجد کو وقت کے تصورات سے نہیں، وقت کے اس عمل سے دلچسپی ہے، جو انسانی زندگی اور تاریخ میں وہ انجام دیتا ہے۔ آگے بڑھنے سے پہلے نظموں سے یہ چند ٹکڑے:

اور اک نغمہ سرمدی کان میں آ رہا ہے، مسلسل کنواں چل رہا ہے
پیاپے مگر نرم رو اس کی رفتار، پیہم مگر بے تکان اس کی گردش
عدم سے ازل تک، ازل سے ابد تک، بدلتی نہیں ایک آن اس کی گردش
نہ جانے لیے اپنے دولاب کی آستینوں میں کتنے جہان اس کی گردش

رواں ہے رواں ہے
تپاں ہے تپاں ہے
یہ چکر یونہی جاوداں چل رہا ہے
کنواں چل رہا ہے
(کنواں)

صبح بھجن کی تان منوہر جھنن جھنن لہرائے
ایک چتا کی راکھ ہوا کے جھونکوں میں کھو جائے
(پنواڑی)

یہ صہبائے امروز، جو صبح کی شاہزادی کی مست انکھڑیوں سے ٹپک کر
بدورِ حیات آ گئی ہے، یہ ننھی سی چڑیاں جو چھت میں چہکنے لگی ہیں
(امروز)

پہنائے زماں کے سینے پر اک موج انگڑائی لیتی ہے

اس آب و گل کی دلدل میں اک چاپ سنائی دیتی ہے
اک تھرکن سی، اک دھڑکن سی، آفاق کی ڈھلوانوں میں کہیں
تا نیں جو ہمک کر ملتی ہیں، چل پڑتی ہیں، رکتی ہی نہیں
(راتوں کو)

یہاں دانستہ مجید امجد کی معروف نظموں سے وہ اقتباسات درج کیے گئے ہیں جو ان کے تصور وقت کے سلسلے میں عموماً پیش کیے جاتے ہیں۔ اگر آپ غور کریں تو ان میں کہیں بھی وقت کو ایک تجرید یا تصور کے طور پر پیش نہیں کیا گیا، بلکہ وقت کے اس عمل کو اجاگر کیا گیا ہے جو انسانی زندگی میں کارفرما ہے۔ مزید غور کریں تو وقت کا یہ عمل مسلسل، ابدی اور غیر متغیر دکھائی دے گا۔ نغمہ سرمدی مسلسل کان میں آ رہا ہے، کنواں برابر چل رہا ہے، وقت کا یہ چکر جاوداں ہے، ایک پتنگا وقت کے دیپک پر جل مرتا ہے تو دوسرا اس کی جگہ لے لیتا ہے اور ضمیر ہستی کا آہنگ تپاں ہر انسانی سانس کی رو تک پہنچتا ہے۔ وقت کے اسی مسلسل اور غیر متغیر عمل کا نتیجہ ہی تاریخ ہے۔ وقت محض تاریخ کو جنم ہی نہیں دیتا، تاریخ کی جہت کی تشکیل بھی کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں تاریخ کی جہت وہی ہے، جو وقت کی ہے۔ وقت اگر جاوداں اور ابدی ہے تو تاریخ کی جہت بھی جاوداں، مستقل اور غیر متغیر ہے اور یہی تاریخ کا جوہر ہے۔

مجید امجد کا مسئلہ چونکہ تاریخ کے جوہر تک رسائی اور اس کا انکشاف ہے، اس لیے وہ کسی ایک خطے اور کسی ایک عہد کی تاریخ تک خود کو محدود نہیں کرتے بلکہ عمومی انسانی تاریخ پر توجہ کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ تاریخ کسی ایک خطے یا عہد کی ہو یا عمومی انسانی، وہ واقعات سے ہی عبارت ہوتی ہے۔ وقت کے کسی ایک لمحے میں، مخصوص اور مکانی تناظر میں رونما ہونے والا واقعہ ہی تاریخ کی بنیاد ہوتا ہے۔ تاہم دونوں میں فرق یہ ہے کہ کسی ایک خطے یا عہد کی تاریخ کی بنیاد بننے والے واقعات اپنے محدود مکانی و زمانی تناظر سے جڑے ہوتے ہیں، جب کہ عمومی انسانی تاریخ کے واقعات علامتی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں یا انہیں علامت کے طور پر متصور کر لیا جاتا ہے۔ مجید امجد نے بھی عمومی انسانی تاریخ کو پیش کرتے ہوئے واقعات کو علامتی سطح پر لیا ہے۔ واقعہ بطور علامت ہی تاریخ کے بنیادی عمل کو منکشف کرتا ہے یعنی جب کسی تاریخی واقعے کو علامت کا درجہ مل جاتا یا دے دیا جاتا ہے تو وہ تاریخ کے "فی نومی نن" کو سمجھنے کی کلید بن جاتا ہے اور ظاہر ہے واقعے کی علامت بننے کا مطلب ہی یہ ہے کہ واقعہ اپنے محدود مکانی و زمانی تناظر سے آزاد ہو گیا اور امکانات سے لبریز ہو گیا ہے۔ اس موقف کی تائید میں مجید امجد کی نظمیں پیش رو، روداد زمانہ، کہانی ایک ملک کی، درس ایام بطور خاص پیش کی جا سکتی ہیں۔ مثلاً روداد زمانہ کے تمہیدی بند میں اس بات کا اعلان کرتے ہیں کہ ہم نے دیکھا ہے یہی کچھ کہ ہر اک دور زماں، یعنی زماں کے ہر دور میں یہی کچھ ہوتا آیا ہے۔ تاریخ کا عمل غیر متغیر رہا ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ مجید امجد تاریخ کے غیر متغیر عمل کو کس طور پر متشخص کرتے

ہیں، یعنی کس واقعے کو علامت بناتے ہیں؟ اس نظم کا یہ بند ملاحظہ فرمایئے۔

کیا وہ شوریدگی آب و دخاں کی منزل
کیا یہ حیرت کدہ لالہ و گل کی سرحد
جا بجا وقت کے گنبد میں نظر آتے ہیں
یہی عفریت، خدایان جہاں کے اب وجد

گویا مجید امجد کے نزدیک تاریخ کا یہ واقعہ کہ "جا بجا وقت کے گنبد میں خدایان جہاں ہیں، ان کی شعلہ سی زباں کانپتی روحوں کا لہو چاٹتی آئی ہے، ازل سے ابد تک لہو چاٹتے چلے جانے کے باوجود ان کے ہونٹوں کی پیاس بجھ نہیں سکی۔۔۔۔۔" علامت یا پروٹوٹائپ ہے۔ ظاہر ہے یہ واقعہ پوری انسانی تاریخ کا پروٹوٹائپ نہیں ہوسکتا کہ انسانی تاریخ میں ظالم و مظلوم کی کہانی کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے۔ انسانی تاریخ میں انسان کی ثقافتی، فکری، تخلیقی فتوحات بھی شامل ہیں۔ مگر مجید امجد انسانی تاریخ میں مقتدر و محروم طبقات کی کہانی کو مرکزیت دیتے ہیں کہ یہ کہانی نہ صرف نمایاں ہے بلکہ دیگر انسانی فتوحات پر سوالیہ نشان بھی لگاتی ہے۔ نیز یہ وہ کہانی ہے جو ازل سے ابد تک دہرائی جا رہی ہے۔ جو کچھ کل ہوا تھا وہی کچھ آج بھی ہو رہا ہے۔ اسی بات میں مجید امجد کی شاعری پر ہونے والے اس عمومی اعتراض کا جواب بھی موجود ہے کہ مجید امجد اپنے عصر کے آشوب سے الگ تھلگ تھے۔ اصل یہ ہے کہ مجید امجد کو اپنے عصر کا آشوب انسانی تاریخ کے ازل سے دہرائے جانے والے ڈرامے کا ہی روایتی منظر لگ رہا تھا۔ اس ڈرامے میں محض اشخاص تبدیل ہوتے ہیں، کردار اور واقعات وہی رہتے ہیں۔

تاریخ کا غیر متغیر تصور جبری اور مطلق تصور بھی ہے، جو یہ قرار دیتا ہے کہ تاریخ میں حرکت تو ہے مگر یہ حرکت دوری ہے، مستقیمی نہیں۔ اس نوع کی حرکت، تاریخ میں ارتقا کے بجائے تکرار کو جنم دیتی ہے۔ اس امر کا احساس مجید امجد کی نظموں میں بین السطور موجود ہے۔ چنانچہ وہ تاریخ انسانی میں تکرار تو دیکھتے ہیں، مگر اس تکرار کو حتمی اور مطلق نہیں سمجھتے۔ ان نظموں سے یہ تیقن کہیں نہیں ابھرتا کہ تاریخ انسانی میں بار بار دہرائے جانے والے ڈرامے میں کوئی نیا منظر شامل کرنے کا کوئی امکان نہیں۔ وہ تاریخ انسانی کے سکرپٹ میں اضافے و ترامیم کو ممکنات میں خیال کرتے ہیں۔ اور یہیں ان کے تصور تاریخ میں فرد کا ظہور ہوتا ہے۔ فرد ہی تاریخ کے غیر متغیر عمل میں تغیر لا سکتا ہے۔ وہ فرد جو تاریخ کے عمل کا شعور رکھتا ہے۔ مجید امجد اگر تاریخ کو غیر متغیر دیکھتے اور خدایان جہاں کے عفریت کے منحوس سائے کو انسانی تاریخ پر مسلط دیکھتے ہیں تو اس کی وجہ آگاہ فرد کی عدم موجودگی ہے۔ "ہڑپے کا ایک کتبہ" میں انہیں اگر تین ہزار برس بوڑھی تہذیبوں کی چھل بل (اس نظم میں امجد سہو زمانی کا شکار ہوئے ہیں۔ ہڑپہ کی تہذیب تین نہیں، پانچ ہزار برس پرانی ہے) دو بیلوں کی جیوٹ جوڑی، اک ہالی اور اک ہل کی صورت نظر آتی ہے تو اس کی وجہ بھی یہی ہے۔ ہالی آگاہ فرد

نہیں ہے۔ چنانچہ اپنی نظموں میں خدایان جہاں کے آگے کانپتی روحوں کو یہ آگاہی دیتے نظر آتے ہیں کہ عفریت سے نجات ممکن ہے۔

زندگی قہر سہی، زہر سہی، کچھ بھی سہی
آسمانوں کے تلے، تلخ و سیاہ لمحوں میں
تو اگر چاہے تو ان تلخ و سیاہ راہوں پر
جابجا اتنی تڑپتی ہوئی دنیاؤں میں
اتنے غم بکھرے پڑے ہیں کہ جنھیں تیری حیات
(جاروب کش)

یا پھر:

یہ ہات، جھریوں بھرے، مرجھائے ہات، جو
سینوں میں انکے تیروں سے برستے لہو کے جام
بھر بھر کے دے رہے ہیں تمہارے غرور کو
یہ ہات، گلشن غم ہستی کی ٹہنیاں
اے کاش! انہیں بہار کا جھونکا نصیب ہو
ممکن نہیں کہ ان کی گرفت تپاں سے تم
(درس ایام)

یہاں دو نکتے بطور خاص توجہ طلب ہیں۔ ایک یہ کہ مجید امجد اپنے تصور تاریخ میں اس انسانی گروہ سے نسبت قائم و استوار رکھتے ہیں، جس سے وہ اول اول " خدا (ایک اچھوت ماں کا تصور)" میں متعارف ہوئے ہیں۔ یہ کہنا بھی کچھ غلط نہیں کہ وہ تاریخ کو حاشیے پر دھکیلے گئے گروہ انسانی کے زاویے سے دیکھتے ہیں۔ دوسرا یہ کہ وہ فرد کو، جس آگاہی سے ہم کنار کرتے ہیں، اسے ایک شاعر کی محض آرزومندی نہیں بننے دیتے، اسے بھی ایک تاریخی حقیقت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ یعنی اس ضمن میں وہ مثالیت پسند نہیں ہیں۔ وہ فرد کا ایک ایسا فلسفیانہ تصور پیش نہیں کرتے ہیں، جس میں ہر غیر معمولی اور فوق البشر کارنامہ سر انجام دینے کا ملکہ مثالی طور پر موجود ہوتا ہے۔ اس باب میں وہ حقیقت پسند ہیں۔ وہ جب فرد کو تاریخ کے عمل کو تبدیلی کرنے کی آگاہی دیتے ہیں تو اسے اولاً اس تلخ حقیقت سے آگاہ کرتے ہیں کہ اس کی تڑپتی ہوئی دنیاؤں میں جابجا غم بکھرے پڑے ہیں، مگر ساتھ ہی یہ یقین بھی دلاتے ہیں کہ وہ گلبن غم ہستی کی ٹہنی ہے، جسے اگر بہار کا جھونکا (آگاہی) نصیب ہو جائے تو وہ حیلہ جاروب کے پر نوچ سکتا ہے اور وارثان طرہ طرف کلاہ، کی ساعد نازک کو اپنی گرفت تپاں سے شکار کر سکتا ہے۔ گویا

وہ تاریخی حقیقتوں کو قبول اور بجھ کرنئی تاریخی حقیقتوں کو جنم دے سکتا ہے!

اردو نظم نظیر سے لیکر حلقہ ارباب ذوق تک ارتقائی سفر سے گزری۔ لیکن نظم کو عروج میراجی، راشد اور مجید امجد کی بدولت حاصل ہوا۔ جنہوں نے موضوعاتی اور ہیئتی سطح پر اردو نظم میں نئے تجربات کئے اور نظم کی ترقی میں اہم کردار ادا کیا۔ نظم کی خصوصاً آزاد نظم کی جو ترقی یافتہ شکل میں آج نظر آتی ہے اس میں مجید امجد کا بہت بڑا حصہ ہے۔

مجید امجد کو بعض نقادوں نے اداسیوں کا شاعر قرار دیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ مجید امجد کو جو ماحول ملا تھا وہ نہایت مایوس کن تھا۔ باپ کی دوسری شادی اور اس کی شفقت سے محرومی، پہلی شادی کی ناکامی، اولاد سے محرومی اور زندگی میں ناکامیوں سے واسطہ ایسے سانحات ہیں جنہوں نے مجید امجد کو یقیناً دنیا کی طرف سے مایوس کیا ہوگا۔ پھر دنیا کے لوگوں کے منافقانہ رویوں اور مکارانہ گفتگو نے بھی انہیں خاصا مایوس کیا ہوگا۔ اس لئے ان کے کلام میں ہمیں غم کے سایے زیادہ گہرے ملتے ہیں۔ انہیں کچھ پانے کا غم بھی ہے اور پاکر کھونے کا دکھ بھی ہے۔

انہوں نے خود بھی اپنی شاعری کو فکر خودسوز کے نام سے تعبیر کیا ہے۔

بقول فرخ درانی: ''مجید امجد انسان کے ازلی اور آفاقی دکھوں کا شاعر ہے وہ بچھڑے دلوں، پرانی برساتوں اور تنہا چاندنیوں کا شاعر ہے۔ زوال، اضمحلال اور تنہائی کا جان لیوا احساس مجید کی شاعری کا بنیادی اور مرکزی نقطہ ہے''۔

مجید امجد کی شاعری کا اہم ترین پہلو عام روزمرہ زندگی کے آئینے میں اپنی محرومیوں اور اداسیوں کا عکس دیکھنا ہے ان کی نظمیں جذباتی سطح پر قاری کو متاثر کرتی ہیں اور جذبات کی ایک تیز رو قاری کو اپنے ساتھ بہا کر لے جاتی ہے۔ وہ محسوسات و جذبات کا شاعر ہے۔ مجید امجد کی نظموں میں انسان کی تنہائی، اداسی، بے چارگی اور بے بسی کا ذکر اکثر ملتا ہے۔ مجید امجد کی شاعری میں ہر لمحہ دکھ اور تنہائی کا شدید اظہار ملتا ہے۔ مثلاً

یہ محلوں یہ تختوں یہ تاجوں کی دنیا
گناہوں میں لتھڑے رواجوں کی دنیا
محبت کے دشمن سماجوں کی دنیا

مجید امجد کی نظموں کو پڑھ کر قاری کے دل میں یہ احساس بیدار ہوتا ہے کہ وہ بالکل اس دنیا اور یہاں کی محفلوں سے مایوس ہو چکے تھے۔ وہ انسان اور انسانوں کی اس موجودہ زندگی کا سامنا نہیں کرنا چاہتے تھے۔ وہ دنیا کے اس نظام سے مطمئن نہ تھے وہ اس میں تبدیلی لانا چاہتے تھے۔ ایسی تبدیلی جہاں انسان کے دل کو خوشی اور سکون و آرام مل سکے۔ مثلاً:

اگر میں خدا اس زمانے کا ہوتا
تو عنواں کچھ اور اس فسانے کا ہوتا
عجب لطف دنیا میں آنے کا ہوتا

مجید امجد کے ہاں قدم قدم پر تنہائیوں کے جال بھی ہمیں نظر آتے ہیں مجید کا احساس زوال واضمحلال اور تنہائی اس کی ذاتی محرومیوں، ناکامیوں اور نامرادیوں سے جنم لیتا ہے اور کبھی عالم اشیاء کی مجموعی بے ثباتی و ناپیداری اور زندگی کی بے حاصلی و بے مصرفی کے تصور سے پیدا ہوتا ہے۔

دل نے ایک ایک دکھ سہا تنہا
انجمن انجمن رہا تنہا
ڈھلتے سایوں میں تیرے کوچے سے
کوئی گزرا ہے بارہا تنہا

جب انسان کے پاس کوئی دوست نہ ہو جو مصیبت کے وقت اس کا ساتھ دے سکے۔ کوئی ایسا غمگسار اور چارہ گر نہ ہو جو تنہائی کے مقام پر اس کے ساتھ کھڑا ہو سکے اور اس کی زندگی مصروفیت سے ہمکنار کرے تو ایسے لمحات میں ہر انسان کا دل اس دنیا اور اس کائنات سے بھر جاتا ہے پھر اس کے دل میں دوستوں کے لئے اور رشتہ داروں کے لئے کوئی جگہ باقی نہیں رہتی ہے۔ مجید امجد بھی لوگوں کے دیے ہوئے داغ سینے میں چھپا کر زندگی کے ایسے سفر پر روانہ ہوا ہے جس کے بارے میں وہ خود بھی نہیں جانتا کہ وہ کدھر جا رہا ہے۔

میں سینے میں داغوں کے دیپک جلائے
میں اشکوں کے تاروں کے پربت اٹھائے
خیالوں میں نغموں کی دنیا بسائے

مجید امجد کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ حیرت کا شاعر ہے۔ حیرت کیا ہے اور امجد کے ہاں اس کا اظہار کس طرح ہوا ہے؟ بعض شعراء نے حیرت کے عالم کو سکوت کہا ہے یا سکوت کو حیرت کے مماثل قرار دیا ہے۔ جبکہ بعض حیرت اور سکوت کو جستجو اور تلاش کے ذریعے توڑتے ہیں۔ حیرت انسان کو ٹھٹھکا دیتی ہے جبکہ جستجو اور کرید اسے متحرک کر دیتی ہے اور آگے چلنے پر مجبور کرتی ہے۔ اور یہی جستجو اسے جذب و احساس کی نئی دنیا میں لے جاتی ہے" حرف آغاز" میں مجید امجد کہتے ہیں

عمر اس انجمن میں گزری

کیا شے ہے یہ حرف و بیاں کا
عقدہ مشکل
صورت معنی؟ معنی صورت؟
اکثر گردِ سخن سے نہ ابھرے
وادی فکر کی لیلاؤں کے
جھومتے محمل
طے نہ ہوا ویرانہ حیرت!

مجید امجد کی شاعری تلاش و جستجو سے بھری پڑی ہے۔ حسن کا انجام کیا ہے؟ انسان کی سعی کا حاصل کیا ہے؟ پرندوں کی زندگی کے مختصر لمحات کا دور اور انسانی کی ساری جہد حیات کس لئے ہے؟ ان کی نظم "راہ گیر" میں یہ احساس ملتا ہے۔

کوئی تو مجھ کو بتائے یہ راہگیر ہے کون
حسین انکھڑیوں میں حسنِ شش جہات لئے
لگی ہے اس کو لگن جانے کس ٹھکانے کی
بھٹک گئی ہو نہ ٹھوکر کوئی زمانے کی

یہ تلاش و جستجو کی خواہش اس کی نظم "دستک" میں اور زیادہ خوبصورتی سے اجاگر نظر آتی ہے۔

بعض نقادوں کے خیال میں مجید امجد کو صرف اور صرف اداسیوں اور اداس شاموں کا شاعر کہنا سراسر زیادتی ہے۔ کیونکہ مجید امجد زندگی کی کیفیات کو ابھارتا نظر نہیں آتا۔ اور نہ ہی وہ صنفی قدروں کی حمایت کرتا ہے۔ وہ لمحہ بھر اداس ضرور ہوتا ہے لیکن یہ صرف ایک لمحات کیفیت ہوتی ہے۔ وہ زندگی سے مکمل طور پر مایوس نہیں ہے اگر وہ مکمل طور پر مایوس ہوتا تو "نژادِ نو" سے پیار کیوں کرتا اور نئی نسل کو یوں پھول کہتا کہ:

شریر روحیں
ضمیر ہستی کی آرزوئیں
چٹکتی کلیاں
کہ جن سے بوڑھی اداس کلیاں
مہک رہی ہیں

مجید امجد کی نظم "ہری بھری فصلو" اس کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ اگر وہ مایوس و نامراد انسان ہوتے تو کبھی ہری بھری فصلوں کو دعا نہ دیتے یہ دعا تو وہی شخص دے سکتا ہے جسے زندگی سے پیار ہو مثلاً۔

ہری بھری فصلو!

جگ جگ جیو، پھلو
جھومتے کھیتو! ہستی کی تقدیر و، رقص کرو
دامن دامن پلو پلو، جھولی جھولی ہنسو
ہری بھری فصلو
جگ جگ جیو، پھلو

مجید امجد کی شاعری فکر کے علاوہ بلحاظ فن بھی ایک علیحدہ پہچان رکھتی ہے ان کی شاعری میں ایسے الفاظ اور الفاظ کا ایسا عمدہ استعمال کیا گیا ہے کہ جس نے ان کی شاعری کو چار چاند لگا دیئے ہیں۔ شاعری کی خوبصورتی الفاظ کے ٹکراؤ سے پیدا ہونے والی موسیقیت کی وجہ سے دوبالا ہو جاتی ہے۔ مجید امجد واحد شاعر ہے، جس نے الفاظ کے ٹکراؤ سے منظر کشی اور موسیقیت کا کام لیا ہے۔ مثلاً!

کتنی چھنا چھن ناچتی صدیاں
کتنے گھنا گھن گھومتے عالم
کتنے مراحل
جن کا مال ایک سانس کی مہلت

مجید امجد کا اصل فن یہ ہے کہ زندگی کے تجربے سے حاصل کیے ہوئے اس تاثر کو دوبارہ واقعات و کردار، علامتوں اور مکالموں کی شکل دی جائے جس سے پڑھنے والا اس تاثر تک پہنچ سکے جو شاعر کا مقصود ہے۔ اس لئے اس کا تخلیقی عمل دوہرا ہے۔ ایک زندگی کے تجربے سے کسی تاثیر یا کیفیت یا معنویت تک پہنچنا اور دوسرے پھر اس تاثر کو دوبارہ واقعہ اور کردار کے روپ میں ڈھالنے کا عمل انہیں اختر الایمان، میرا جی اور ن۔ م۔ راشد سے الگ کرتا ہے

مجید امجد کی شاعری فنی طور پر بہت ہی اہمیت کی حامل ہے۔ انھوں نے ہیئت کے کئی تجربے کئے ہیں۔ غزل نظم، نظم معرٰی، نظم آزاد، نثری نظم اور پابند نظم میں بھی اصناف اور ہیئت کیا عتبار سے ان کے ہاں بوقلمونی زیادہ ملتی ہے، مجید امجد غزل کے شاعر نہیں نظم کے شاعر ہیں۔ لیکن کہیں کہیں انھوں نے غزل کی ہیئت میں بھی اپنے فن کا خوب اظہار کیا ہے۔ مجید امجد نے جہاں ہیئت کے بہت تجربے کئے ہیں وہاں اس نے نثری شاعری بھی کی ہے۔ ان کی نثری نظموں میں کہیں کہیں بعض مقامات پر خود بخود ایک آہنگ اور وزن پیدا ہو گیا ہے۔ جو کہ فطری ہے۔ اس حوالے سے "قرخ درانی" مجید امجد کی نثری نظم کا موجد قرار دیتی ہیں۔

مجید امجد کی شاعری میں وہ شعریت ہے جو شاعرانہ مصرعوں میں بہت کم ملتی ہے۔ مجید امجد نے لفظیات کا بہت خیال رکھا ہے۔ اس کا لفظی ذخیرہ تو نہ کسی سے مستعار ہے اور نہ اس نے تقلید کر کے فرسودہ

الفاظ استعمال کیے ہیں۔ مجید نے ضرورت کے پیش نظر نئے الفاظ کا استعمال کیا ہے۔ جس کی وجہ سے ان کی نثری نظموں میں بھی مخصوص قسم کی آہنگ اور توازن پیدا ہو گیا ہے۔

مجید امجد نے اپنی شاعری میں ایسے الفاظ تراشے ہیں جو دوسرے شعراء کے ہاں کم ہی ملتے ہیں۔ اس لحاظ سے ہیئت کے حوالے سے وہ لفظ تراش ہیں۔ جس نے اردو، ہندی، عربی اور فارسی زبانوں کے الفاظ سے بھی کام لیا ہے۔ مجید امجد نے اصوات کو الفاظ کے روپ میں اس طرح پیش کیا ہے کہ الفاظ کے پس منظر میں آوازیں صاف معلوم ہوتی ہیں۔ نظم "پنواری" کو دیکھا جا سکتا ہے۔

اسی طرح مجید امجد ایسے الفاظ استعمال کرتا ہے۔ جس سے منظر کی بڑی جاندار تصویر بن جاتی ہے۔

شاعری کے میدان میں اچھا شاعری وہی ہے جو زندگی کے نمائندہ مظاہر کو ڈرامائی یا افسانوی معنویت کے ساتھ پیش کرتا ہے اور اس کے لئے واقعات کا تانا بانا بنتا ہے۔ کردار تراشتا ہے، منظر کشی کرتا ہے اور علامتیں اور استعارے ڈھونڈ کر لاتا ہے۔ جدید شاعری میں اس کی مثالیں میراجی، ن۔م۔راشد اور اختر الایمان کے ہاں ملتی ہیں۔ مجید امجد نے ان سب کا اثر قبول کیا ہے۔ لیکن خود اپنی انفرادیت بھی قائم رکھی ہے۔

مجید امجد کی مندرجہ ذیل بندوں کو اگر بغور دیکھا جائے اندازہ ہوتا ہے کہ کس طرح ان کی ہیئت اپنی علیحدہ پہچان کراتی ہے۔ نیز یہ نظمیں مجید امجد کی شاعری پر معاصر شعراء کے اثر کو بھی واضح کرتی ہیں۔ مثلاً

جا رہا ہوں زرفشاں پوشاک میں لپٹا ہوا (ن۔م۔راشد)
زرفشاں پوشاک، نیچے دل حسرت نصیب
اک شریر پیراہن پوشاک میں لپٹا ہوا
کون دیس گئیو، مینتاں کون دیس
گئیو
گجرارے اور ہتوارے اونیناں (میراجی کا اثر)

مجید امجد میراجی اور اختر الایمان کی طرح غزل کے مصرعے سے انحراف کرتے ہیں۔ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل ہوتا ہے اور اس کے ایک مصرعے اور ادھورا ٹکڑا دوسرے مصرعے میں عام طور پر جا کر پورا نہیں ہوتا۔ راشد نے غزل کے اس اسلوب کو آزاد نظم میں بھی برقرار رکھا ہے۔ میراجی اور اختر الایمان نے اسے توڑا۔ مجید امجد کے ہاں بھی یہی کیفیت ملتی ہے۔ مثلاً ادھر وہ مصیبت کے ساتھ ملائے ہوئے سینگوں سے سینگ شانوں سے شانے

رواں ہیں نہ جانے
کدھر کس ٹھکانے

ڈاکٹر محمد حسن مجید امجد کی مخصوص تکنیک اور ہیئت کے تجربات کے بارے میں رائے دیتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ، "غزل کے آب و رنگ کی جگہ مجید نے شاعری میں گیتوں کا آب و رنگ استعمال کیا ہے وہ گیتوں کی جھنکار سے کام لیتے ہیں۔ کبھی کبھی ہندی کے عام فہم الفاظ اور تلمیحات بھی برت لیتے ہیں۔ میرا جی نے گیتوں کی جو روایت اپنائی تھی اس پر میں مجید امجد نے اضافہ کیا ہے۔" مثلاً ایک گیت ملاحظہ ہو:

اور طنبور بجاتے راہی گاتے راہی

جاتے راہی

ساجن دیس کو جانا، ساجن دیس کو جانا

اس کے علاوہ مجید امجد منظر کشی، کردار نگاری اور مکالموں تینوں کو خلط ملط کر کے افسانے، ڈرامے اور کسی قدر فلم کی تکنیک اختیار کر لیتے ہیں، مجید امجد کی شاعری کی ایک اور خصوصیت محاکات نگاری ہے۔ مجید حسیاتی تاثر پاروں سے زیادہ نظر نواز علامتوں کا شاعر ہے۔ فیض کے ہاں محاکات کا استعمال احساس باطن کے سہارے ہوا ہے۔ لیکن مجید امجد اختر الایمان کی طرح حرکی اور نظر نواز علامتوں اور مناظر سے کام لیتے ہیں۔ مجید امجد کا ذہن تصاویر کی شکل میں سوچتا ہے۔ وہ کیفیات کو بھی مرئی مناظر، اشیاء واقعہ اور عمل کا پیکر بخش دیتا ہے۔ "ریوڑ" کیا یک تصویر ملاحظہ ہو۔

مست چرواہا چراگاہ کی ایک چوٹی سے

جب اترتا ہے تو زیتون کی لاسی سوٹی

کسی چلتی ہوئی بدلی میں اٹک جاتی ہے

بیسویں صدی کے دوسرے عشرے میں جنم لینے والے شاعروں میں مجید امجد سب سے زیادہ منفرد نظر آتا ہے۔ جس دور میں ترقی پسند تحریک اور حلقہ ارباب ذوق کی تحریک شاعروں اور ادیبوں کو متاثر کر رہی تھی، مجید امجد نے اپنے لئے دوسروں سے الگ راہ چنی اور دوسروں کی بھیڑ سے الگ ہو کر ادبی سفر جاری رکھا۔ نہ کوئی ان کی پیروی کر سکا اور نہ ہی کوئی ان کے ساتھ چل سکا۔ گویا اپنی ادبی، فنی اور زندگی کے سفر میں یہ احساس اور خوددار شاعر و فنکار اکیلا ہی رواں دواں رہا۔ البتہ اپنی محرومیاں ہر جگہ، ہر وقت اور ہر مقام پر اس کے ساتھ رہیں۔ بقول فرخ درانی، "نثری نظم کی ابتداء اور ایک خاص حد تک اور خاص مقام تک تکمیل مجید امجد کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔"

بقول پروفیسر جمیل احمد انجم "نظم جیسی صنف سخن میں مجید امجد کے لئے ہیئت کا میدان بہت وسیع تھا۔ چنانچہ آزاد نظم، نظم معرٰی، پابند نظم، ترجیع بند ہر ہیئت کا الگ اسلوب مجید کی شاعری کا حصہ ہے"۔ (6)

مجید امجد 29 جون 1972ء کو اسسٹنٹ فوڈ کنٹرولر کے عہدے سے سبکدوش ہوئے۔ بقیہ عمر

انہوں نے ساہیوال میں ہی بسر کرنے کا فیصلہ کیا۔ جھنگ میں ان کی اہلیہ تھی، سوتیلے بھائی تھے، کچھ احباب بھی رہتے تھے، اس کے باوجود انہوں نے جھنگ میں قیام پذیر ہونے سے گریز کیا۔ اس سے گمان ہوتا ہے کہ مجید امجد کو ساہیوال اور یہاں کے لوگوں سے محبت تھی۔ مگر مجید امجد کے احوال اور مزاج کو پیش نظر رکھیں تو یہ بات درست نظر نہیں آتی۔ لگتا ہے کہ مجید امجد کے لیے یہاں، وہاں کی کوئی اہمیت نہ تھی۔ ان کے لیے کیا جھنگ اور کیا ساہیوال دونوں یکساں تھے۔ ساہیوال رہنے کی غالباً یہ وجہ تھی کہ ان کی پنشن کا معاملہ مسلسل لٹکتا اور الجھتا جاتا تھا، جس کے لیے انہیں اپنے سابق دفتر کے چکر لگانے پڑتے ہوں گے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ مجید امجد نے ساہیوال فرید ٹاؤن میں اپنا مکان خرید لیا تھا، یہاں انہیں وہ تنہائی میسر تھی جو انہیں نہایت عزیز تھی اور جو جھنگ میں انہیں میسر نہ آتی وگرنہ حقیقت یہ ہے کہ ساہیوال میں بھی مجید امجد کے حقیقی دوست موجود نہیں تھے۔ اس بات کی سچائی کا ثبوت مجید امجد کی وفات اور اس کے فوری بعد کے واقعات سے مل جاتا ہے۔ مجید امجد 11 مئی 1974ء کو فوت ہوئے۔ ان کی وفات کسمپرسی کی حالت میں ہوئی۔ وہ اپنے کوارٹر میں تنہا تھے۔ ان کا ملازم باہر سے تالا لگا کر کہیں گیا ہوا تھا۔ غالباً سہ پہر کے وقت کچھ لوگوں نے کھڑکی سے اندر جھانکا تو انہیں مجید امجد فرش پر مردہ حالت میں نظر آئے۔ وہ دیوار پھاند کر اندر داخل ہوئے اور میت کو تکریم دی، اسے چارپائی پر ڈالا۔ اس وقت ساہیوال کے وہ سارے احباب کہاں تھے، جو آج مجید امجد سے اپنی محبت اور عقیدت کا دم بھرتے نہیں تھکتے۔ حالانکہ انتظار حسین نے ریڈیو اور ٹیلی ویژن پر مجید امجد کے کچھ دن کے مہمان ہونے کا باقاعدہ اعلان کر دیا تھا۔ خواجہ محمد زکریا نے بھی لکھا ہے کہ ان کی آخری ملاقات فروری 1974ء میں مجید امجد سے ہوئی، یعنی وفات سے تین ماہ قبل۔۔۔۔ میں کئی کئی گھنٹے ان کے ہاں بیٹھا رہا۔ اسے اتفاق کہیے یا معمول۔۔۔ ایک مرتبہ بھی ایسا نہیں ہوا کہ کوئی ملنے والا آ نکلا ہو (7) اگر ساہیوال میں ان کے حقیقی دوست واقعی موجود تھے تو ان کی عیادت کو باقاعدہ کیوں نہیں آتے تھے؟

امجد صاحب کی وفات کے فوری بعد کے واقعات اس سے بھی الم ناک ہیں۔ اس وقت کے ساہیوال کے ڈپٹی کمشنر جاوید قریشی نے لکھا ہے:

''عصر کے لگ بھگ مجھے اطلاع ملی کہ مجید امجد کا انتقال ہو گیا ہے۔ اب فوری طور پر مسئلہ یہ تھا کہ انہیں دفن کہاں کیا جائے۔ ساہیوال میں جہاں انہوں نے ایک عمر بِتائی یا جھنگ میں جو ان کا آبائی وطن تھا۔ باہمی صلاح و مشورے سے یہی طے پایا کہ ان کی میت کو جھنگ بھیجا جائے۔۔۔ سٹیڈیم ہوٹل، ساہیوال کے بابا جوگی نے۔۔۔ ایک ٹرک کا بندوبست کر دیا۔ اس ٹرک کو جب میں نے دیکھا تو مجھے بہت ہی رنج ہوا۔ ایک تو مجید امجد صاحب کی موت خود ہی کوئی چھوٹا سانحہ نہ تھا، دوسرے جس بے سروسامانی میں انہوں نے جان دی، وجہ کرب بنی ہوئی تھی اور پھر یہ ٹرک جس میں مجید امجد صاحب کی میت کو ساہیوال اور

جھنگ کے درمیان آخری سفر طے کرتا تھا، گندگی اور غلاظت سے پاک نہ تھا۔ غالباً اسے مویشیوں کی بار برداری کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ چنانچہ میں نے ٹرک کو دھلوایا اور صاف کروا کے ایک دری اس میں بچھوا دی۔ ادھر ادھر برف کی سلیں رکھوا کے ٹرک کو مجید امجد کی میت کے لیے تیار کروا لیا گیا۔۔۔۔ پندرہ بیس افراد، جن میں ایک بھی مجید امجد کا دوست نہ تھا اور جو خدا جانے اس جگہ میت کی خبر سن کر جمع ہو گئے تھے یا ڈپٹی کمشنر کی موجودگی دیکھ کر، مجید امجد کو خدا حافظ کہا۔ مغرب کے وقت ٹرک مجید امجد صاحب کی میت ان کے دیرینہ ملازم کی نگرانی میں لے کر جھنگ کے لیے روانہ ہوا۔" (8)

مجید امجد کی وفات سے لے کر ان کی میت کی جھنگ روانگی تک، ساہیوال کے ادباء و شعراء کی عدم موجودگی ایک بڑا سوالیہ نشان ہے، جو مجید امجد سے دوستی اور رفاقت کے دعووں پر آج بھی ثبت ہے۔ یہ تو ممکن نہیں کہ انہیں مجید امجد کی وفات کی اطلاع نہ ملی ہو آخر جاوید قریشی نے کن لوگوں سے مجید امجد کی میت ساہیوال یا جھنگ بھجوانے کا مشورہ کیا تھا؟ مجید امجد کے رشتہ دار تو ساہیوال میں تھے نہیں، ادباء و شعراء سے ہی مشورہ کیا ہوگا۔ انہوں نے سوچا ہوگا، کون تجہیز و تکفین کا کشٹ اٹھائے! اگر مجید امجد کی مٹی پر ان کے آبائی شہر جھنگ کی مٹی کا حق فائق سمجھ کر ان کی میت کو جھنگ بھجوانے کا فیصلہ کیا گیا تھا تو ساہیوال کے ادبا مجید امجد کی میت کی جھنگ روانگی کے وقت تو موجود ہو سکتے تھے اور ٹرک کے ساتھ جھنگ جا سکتے اور اس درویش شاعر کے سفر آخرت میں شریک ہو کر کم از کم رسم دنیا ہی نبھا سکتے تھے! سوالیہ نشان اس بات پر بھی ہے کہ ساہیوال کے ڈپٹی کمشنر نے اپنے ممدوح شاعر کی میت کے لیے ایمبولینس کا انتظام کیوں نہ کیا؟ بار برداری کے لیے مختص ٹرک اس بڑے شہر کے آخری سفر کے ہرگز شایان شان نہیں تھا۔ مجید امجد زندگی میں ٹرک سے بہت ڈرتے تھے۔ ان کے سان گمان میں بھی یہ بات نہ ہوگی کہ ان کے آخر سفر کے لیے اسی دیوہیکل مشین کا انتخاب ہوگا جسے دیکھتے ہی وہ اپنی سائیکل سے اتر کر سڑک سے ہٹ کر چلنا شروع کر دیتے تھے۔

ادھر جھنگ میں بھی مجید امجد کے سفر آخرت کے سلسلے میں سنگ دلی کی حد تک پہنچی ہوئی لاتعلقی کا مظاہرہ ہوا۔ رات کے کسی وقت جب وہ ٹرک جھنگ پہنچا تو درجن بھر لوگ اس کے انتظار میں تھے۔ شیر افضل جعفری کا بیان ہے:

"میں شہید فکر و تنہائی کے ماتمی جلوس میں شامل ہونے کے لیے تیز گام ہوا تو لوگوں نے پوچھا اتنی جلدی کہاں جا رہے ہو، میں نے کہا، مجید امجد کے جنازے میں شریک ہونے کے لیے۔ مجمع کے منہ سے نکلا کون مجید امجد؟ میرے دل پر تیر لگا اور جگر کے پار ہو گیا۔ غالب ثانی کی لاش ابھی تو موت کے بنرے کی برات میں شامل ہونے والوں کی تعداد تیس پینتیس سے زیادہ نہ تھی۔" (9)

اور جب اس ممتاز شاعر کو سپرد خاک کیا جا رہا تھا تو صرف مٹھی بھر لوگ موجود تھے، جن میں شیر افضل

جعفری، بلال زبیری، قدیر، معین تابش اور احمد تنویر شامل ہیں (10) صفدر سلیم سیال نے راقم کے استفسار پر بتایا کہ وہ اور تقی الدین انجم بھی مجید امجد کے جنازے میں شریک تھے، البتہ جھنگ کے بعض نام ور غزل گو قصداً امجد کی آخری رسومات میں شریک نہیں ہوئے تھے۔ تاہم مجید امجد کے سوئم میں ساہیوال کے اکثر ادبا اور جھنگ کے فقط چند ادبا نے شرکت کی۔ بعد کے واقعات سے معلوم ہوتا ہے کہ اہلِ ساہیوال کو اپنے "کیے" پر ندامت ہوئی اور اس کے ازالے کے لیے انہوں نے مجید امجد کے مزار کو پختہ کرنے کے لیے چندہ جمع کیا۔ چندہ اگاہنے کی مہم میں ناصر شہزاد پیش پیش تھے۔ یہ ناصر شہزاد اور دیگر لوگوں کی مجید امجد صاحب سے عقیدت کا یقینی اظہار تھا، مگر اس سے مجید امجد کی روح پر کیا گزری ہوگی؟ مجید امجد کسی کے زیرِ بار ہونا پسند نہیں کرتے تھے۔ اگر انہیں اس کا ذرا بھی اندازہ ہوتا کہ ان سے محبت کا اظہار اس طور ہوگا تو وہ ضرور وصیت کر جاتے کہ ان کی قبر کو کچا رہنے دیا جائے! اور اگر وہ کسی کو محبت کے اظہار کی اجازت دیتے بھی، فقط یہ کہتے کہ ان کی قبر پر بس گلاب اگا دیے جائیں۔

کٹی ہے عمر بہاروں کے سوگ میں امجد
مری لحد پہ کھلیں جاوداں گلاب کے پھول

ماحصل:

مجید امجد اردو شاعری خاص کر جدید اردو نظم کا ایک بڑا نام ہے۔ جدید اردو نظم اپنے مختلف ادوار طے کر کے قیامِ پاکستان کے بعد فیض، میراجی اور مجید امجد تک پہنچی، اس نابغہ پر تحقیق کی اس لئے بھی ضرورت تھی کہ ایم فل کے نصاب میں شامل ہے، اور نصاب میں شامل شعرا پر تحقیق اس لئے کی جاتی ہے کہ پوشیدہ پرت کھل کر سامنے آجائیں۔

اردو نظم میں مجید امجد ایک بڑا نام ہے اس لئے انہوں نے اردو ادب کے لئے بے مثال نظمیں اور غزلیں چھوڑی ہیں، اس لئے ان پر تحقیق کر کے انکی ذات اور انکی شاعری کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اردو ادب کے طالب علم کے لئے اس تحقیق کی اہمیت وافادیت آنے والا وقت بتائے گا۔

موجودہ دور میں اس تحقیق کی اس لئے زیادہ ضرورت ہے کہ قاری کا کتاب سے تعلق چھوٹتا جا رہا ہے۔ فی زمانہ ادب کا طالب علم پڑھنا تو ضرور چاہتا ہے مگر اردو ڈیپارٹمنٹ کی لائبریری میں ایسی کتب موجود نہیں ہیں جن سے کوئی محقق استفادہ کر سکے۔ اس لئے ضروری تھا کہ مجید امجد کی شاعری کو کھوج کر حقائق پر روشنی ڈالی جائے۔

ادب کے طالب علم اور عام قاری پر اس تحقیق کے یقیناً بہت مثبت اثرات مرتب ہوں گے۔ خاص کر ایم اے کرنے والے طلباء اس تحقیقی کام سے بہت زیادہ استفادہ حاصل کر سکیں گے، تاہم اس تحقیق کے دوران کتب کی تلاش میں ہم لوگ مارے مارے ضرور پھرے مگر لاحاصل کوشش رہی۔ ڈاکٹر آغا محمد ناصر،

جو اس اسائنمنٹ کو سپروائز کر رہے ہیں انہوں نے کلاس میں اردو تحقیق کے بارے میں ہمیں بڑی محنت اور شفقت سے تحقیق کے تمام پیرامیٹرز ضرور بتائے۔

حسب سابق شعبۂ اردو کی لائبریری سے کچھ بھی نہ مل سکا جس کے لئے باہر حال مجھے ہمیشہ افسوس رہتا ہے کسی بھی نئے تحقیقی کام کے اچھے اثرات کی امید پر ہی تحقیق کی جاتی ہے، اب سے پہلے بھی تنقید پر یقیناً تحقیقی کام ہوا ہو گا اب جبکہ شعبۂ اُردو میں طلباء کی تعداد کافی حوصلہ افزا ہے، ایم فل اور پی ایچ ڈی لیول کی تحقیق، ایم اے لیول کے لئے یقیناً رہنمائی کا سبب بنے گی ہر محقق کا اپنا زاویہ تحقیق ہوتا ہے زیر نظر مقالہ ایم فل لیول کا تحقیقی معیار رکھتا ہے۔

حوالہ جات:

1۔ قیصر، اقبال، آفتاب، "مجید امجد کی شاعری ایک جائزہ" مشمولہ دستاویز مجید امجد نمبر اپریل تا جون 1991ء ص 56
2۔ ایضاً ص 61
3۔ حمید نسیم، "کچھ اور اہم شاعر" فضلی سنز، کراچی 1997ء ص 87
4۔ آغا وزیر، "مجید امجد کی داستان محبت" معین اکادمی، لاہور، 1991ء ص 61
5۔ ذکریا محمد، خواجہ، "چند اہم جدید شاعر"، سنگت پبلشرز، لاہور 2000ء ص 130
6. http://fareedifgs.blogspot.com/2013/02/blog-post_16.html
7۔ ذکریا محمد، خواجہ، "چند اہم جدید شاعر"، ص 124
8۔ قریشی، جاوید، "حرف معذرت" (شب رفتہ کے بعد) مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ ص 674
9۔ جعفری، افضل، شیر، "مجید امجد۔۔۔ کوئی سدھارتھ" مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ ص 24
10۔ احمد، تنویر، "مجید امجد کی یادیں اور باتیں" مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ ص 98

کتابیات:

1۔ احمد، تنویر، "مجید امجد کی یادیں اور باتیں" مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ
2۔ اختر عباس، "مجید امجد کا شعری اسلوب" تحقیقی مقالہ برائے ایم اے اردو، پنجاب یونیورسٹی، لاہور، 1991ء
3۔ آغا وزیر، "مجید امجد کی داستان محبت" معین اکادمی، لاہور، 1991ء
4۔ جعفری، افضل، شیر، "مجید امجد۔۔۔ کوئی سدھارتھ" مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ
5۔ حمید نسیم، "کچھ اور اہم شاعر" فضلی سنز، کراچی 1997ء
6۔ رانا محمد شبیر، کا مضمون، (http://fareedifgs.blogspot.com/)
7۔ ذکریا محمد، خواجہ، "چند اہم جدید شاعر"، سنگت پبلشرز، لاہور 2000ء
8۔ ذکریا محمد، خواجہ، "چند اہم جدید شاعر"
9۔ قیصر، اقبال، آفتاب، "مجید امجد کی شاعری ایک جائزہ" مشمولہ دستاویز مجید امجد نمبر اپریل تا جون 1991ء
10۔ ایضاً ص 61
11۔ منظور سلیم سیال "قدم قدم تیری یادیں" مشمولہ سہ ماہی ادبیات، اسلام آباد، شمارہ 54، 2001ء

12۔ فرحانہ منظور، کلام مجید: فرہنگ و اشاریہ، تحقیقی مقالہ برائے ایم اے اردو، زکریا یونیورسٹی، ملتان 1989ء
13۔ قاسم محمد ابراہیم، "مجید امجد کی زندگی پر ایک نظر" مشمولہ روزنامہ "غریب" لائل پور 11 جون 1976ء
14۔ ایضاً
15۔ قریشی، جاوید، "حرف معذرت" (شب رفتہ کے بعد) مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ
16۔ مکتوب بنام محمد حیات خاں سیال، مشمولہ مجید امجد ایک مطالعہ (مرتب حکمت ادیب)
17۔ محمد زکریا خواجہ، "مجید امجد: چند یادیں، چند تاثرات" مشمولہ قند (مردان) مجید امجد نمبر، مئی جون 1975ء
18۔ محمد زکریا خواجہ، ڈاکٹر، "چند اہم جدید شاعر" سنگت پبلشرز، لاہور 2003ء
19۔ محمد زکریا خواجہ، ڈاکٹر "اقبال اور مجید امجد" ایک سرسری مطالعہ" مشمولہ ماہنامہ الحمرا (لاہور) نومبر 2007ء
20- http://fareedifgs.blogspot.com/2013/02/blog-post_16.html

محمد اکرم خاور　ریسرچ اسکالر
28/1 چلتن روڈ نزد شبیر شریف مارکیٹ کوئٹہ کینٹ فون نمبر 03343633154

☆☆☆

maablib.org

(حصہ دوئم)

باب سترھواں:

لسانیات: تعریف، مقاصد و اہمیت

لسانیات کوئی بہت زیادہ پرانا علم نہیں ہے۔ 19 ویں صدی سے قبل اسے باقاعدہ علم کی حیثیت نہیں دی جاسکتی تھی لیکن پچھلی دو صدیوں میں اس علم نے فی الواقع ایسی تنظیم اور اتنی بڑی ترقی حاصل کر لی ہے کہ ماہرین علم لسانیات کا یہ دعویٰ کہ اس کی حیثیت طبیعاتی علوم سے کم نہیں' یکسر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

اردو لسانیات کے حوالے سے یوں تو بہت سے اہل علم اور لسانی ماہرین نے اپنی اپنی سطح پر قابل قدر کام کیا ہے لیکن اس کام میں تسلسل نہ ہونے کے باعث یہ نہ صرف محدود ہو کر رہ گیا بلکہ اس میں نئے امکانات کی تلاش کا عمل بھی آگے نہیں بڑھ سکا۔ اس سلسلے میں جن لوگوں نے عرق ریزی اور محنت و ریاضت سے اس موضوع کی انتہا تک پہنچنے اور وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش کی ان میں سے اکثر راہی ملک عدم ہوئے اور جو رہ گئے ان کی دلچسپیوں کے دائرے میں بھی لسانیات کی تخصیص نہ رہی اور وہ دیگر علمی کاموں میں مصروف ہو گئے۔ ہماری جامعات اور تحقیقی و علمی اداروں میں بھی لسانیات پر نئے سرے سے کوئی ایسا کام نہیں ہو سکا جس کی بنیاد پر اردو سے محبت کرنے والوں کے سر فخر سے بلند ہو سکتے اور زبان کے معاملے میں ہم کافی حد تک لسانی و لسانیاتی سرمایہ جمع کر لیتے ویسے تو مقتدرہ قومی زبان کی کاوشیں بڑی حد تک اعتنا کی لائق ہیں۔ اخبار اردو میں بھی اس موضوع پر کچھ نہ کچھ ملتا رہتا ہے لیکن یہ سب کچھ اس وقت تک بے ثمر ہے جب تک ہماری جامعات اس سلسلے میں فعال کردار ادا نہ کریں۔ ایم اے اردو کے نصاب میں لسانیات کا پرچہ شامل ہے لیکن اردو کے اساتذہ میر و غالب فکشن اور تاریخ و تنقید تو شوق سے پڑھ لیتے ہیں لیکن لسانیات کی طرف آنے سے گریز کرتے ہیں۔

یہ امر افسوسناک ہے کہ ہماری جامعات میں اردو لسانیات کا شاید ایک بھی ماہر استاد نہیں ہے۔ طلبہ کو مشورہ دیا جاتا ہے کہ وہ لسانیات کے بجائے کوئی دوسرا پرچہ اختیار کر لیں۔ بہانہ یہ بنتا ہے کہ اس موضوع پر قابل لحاظ مواد دستیاب نہیں ہے جب کہ یہ معقول وجہ نہیں ہے۔ اس صورت حال کو تبدیل کرنے کی ضرورت ہے۔ جہاں ہم اردو کے حق میں آواز بلند کرتے ہیں اور اسے تمام تعلیمی اور تدریسی سطحوں پر رائج کرنے کی بات کرتے ہیں وہاں ہمیں اردو لسانیات کے ماہرین پیدا کرنے کی بھی ضرورت ہے۔

یونیورسٹی بک پوائنٹ پر کتاب کے پبلشر کا نام اور ایڈریس بھی نوٹ کرایا مگر وہ بھی کتاب منگوانے

میں ناکام رہا مجبوراً جو مواد مل سکا اسی سے کام کا آغاز کیا اور ایک دو آرٹیکل ملے جن سے بنیادی معلومات مل سکیں اور ''لسانیات'' پر کچھ کتب ویب ایڈیشن کی صورت میں ملیں۔ یونیورسٹی کے حالات کی وجہ سے لائبریری تک بھی رسائی نہ ہو سکی۔ ڈاکٹر آغا ناصر اور ڈاکٹر خالد خٹک سے بھی عرض کیا گیا مگر ان دونوں اساتذہ سے بھی کوئی مدد نہ مل سکی۔

جو مواد موجود تھا اسی سے یہ تحقیقی اسائنمنٹ مکمل کیا گیا ہے۔ امید ہے یہ ایک مکمل تحقیقی کاوش ثابت ہوگا۔

''لسانیات: (لِ۔سا۔نی۔یات) [ع۔ا۔مث] زبان کی ابتداء، ارتقاء اور اس کی تشکیل کے قانون کا علم۔ زبان کی تاریخ کا علم'' فیروز اللغات اُردو'' ص 1155 (1)

پروفیسر خلیل صدیقی اپنی کتاب ''زبان کا مطالعہ'' میں لسانیات کی وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''لسانیات کوئی بہت زیادہ پرانا علم نہیں ہے۔ انیسویں صدی سے قبل اسے باقاعدہ علم کی حیثیت نہیں دی جا سکتی تھی۔ لیکن پچھلی دو صدیوں میں اس علم نے فی الواقع ایسی تنظیم اور اتنی ترقی حاصل کر لی ہے۔ کہ ماہرین علم لسانیات کا یہ دعویٰ کہ اس کی حیثیت طبیعاتی علوم سے کم نہیں، یکسر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ چونکہ زبان ،،،، فکر، خیال یا جذبے کے اظہار و ابلاغ کا ذریعہ ہے مقصود بالذات نہیں اس لئے اسے بنیادی اہمیت نہیں دی جاتی۔ مقصد ہی کو مقدم سمجھا جاتا ہے۔'' ''زبان کا مطالعہ۔'' ص 7

''زبان بنی بنائی صورت کو نہیں ملی، بلکہ وہ انسان کی سالہا سال کی تجرباتی کوششوں سے وجود میں آنے والی روایت کے نسلاً در نسلاً منتقل اور متغیر ہوتے رہنے کا نتیجہ ہے۔ اس کی حیثیت ایک پیہم عمل کی سی ہے ایک ہی رقبے میں بہ یک وقت بہت سی بولیاں بھی رائج ہو جاتی ہیں مقامی حالات اور تقاضوں کے زیر اثر ان میں ضمنی اختلافات بھی ہوتے ہیں سیاسی، معاشی اور معاشرتی وجوہات کی بناء پر ۱۰۱۱ میں سے کسی ایک کو پھیلنے اور بڑھنے کا موقع مل جاتا ہے وہ اپنے بولنے والوں کی ثقافتی ترقی کے ساتھ ساتھ بتدریج زبان پر پہنچتی ہے اور معرض تحریر میں آجاتی ہے اس میں ادب پیدا ہوتا ہے گوناگوں ذرائع سے اں ۱۰۰ من وسیع ہوتا رہتا ہے ممکن ہے بالکل ابتدا میں زبان کے معاملے میں قصد و ارادہ کو برائے نام ہی دخل رہا ہے لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ قوت گویائی سماجی رشتے استوار کئے اور سماجی ضروریات نے انسان کو قوت گویائی سے زیادہ سے زیادہ کام لینا سکھلایا۔'' ''زبان کا مطالعہ۔'' ص 8

''لسانیات ان زبانوں اور بولیوں کی تحقیقات کا عملی اجتہاد ہے جو دنیا میں کہیں نہ کہیں مستعمل ہوں یا رہ چکی ہوں کسی لسان کا تجزیہ، بول چال کے مختلف مظاہر کی جانچ پڑتال اور باہمی تقابل ہی ممکن لیکن اس کا نتیجہ لسانیات اصول و کلیات کا بیان بن کر رہ جاتا ہے یہ اصول و کلیات کم و بیش لسانی

ابلاغ میں آنکھ مچولی کرتے ہیں عام طور پر نظام لسان اور مخصوص افراد کی گفتگو میں اس کے مظاہرے کے درمیان امتیاز نہیں کیا جاسکتا حالانکہ یہ دونوں الگ الگ چیزیں ہیں۔

پہلی بار سوئٹزرلینڈ کے عالم لسانیات ''فرڈی ننڈ ڈ اساسر'' نے ان دونوں نے فرق امتیاز پر زور دیا ہے اور یہ بتایا کہ لسانیات بنیادی پر نظام لسان سے تعلق رکھتی ہے مخصوص افراد کی گفتگو اس کے مظاہرے سے نہیں۔ موضوع کے لحاظ سے لسانیات کی مثال بعینہ ایک شجر کی سی ہے اس کی شاخ در شاخ تقسیم کی جاسکتی ہے۔ دائرہ تحقیق کے مسائل کی صراحت آگے چل کر ہو جائے گی یہ وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے یہاں لسانیات کے اس دائرہ کا بیان مقصود ہے جو نفس الامر میں ارتقائی منزلیں طے کر کے معرض وجود میں آچکا ہے۔ ''''زبان کا مطالعہ۔''ص 9

''بنیادی طور پر لسانیات ایک طرح کا منطقی علم الاحصاء ہے اس کا تعلق لسانی علامات کی شناخت او رتمیز اور مناہج کی تحقیق سے ہے جن کو سلسلہ وار ترتیب دیا جاتا ہے لسانیات کے بعض شعبوں ان علامات اور ان کی ترتیب کا مطالعہ تاریخی نقطہ نظر سے کیا جاتا ہے۔ ''''زبان کا مطالعہ۔''ص 11

''مشہور عالم لسانیات آٹو جسپرسن نے ان موضوعات پر سیر حاصل بحث کر کے زبان کے ارتقاء سے متعلق معلومات افزا نتائج اخذ کئے ہیں یہ مباحث ارتقائے لسان تفہیم مد معاون ثابت ہوتے ہیں۔'' ''زبان کا مطالعہ۔''ص 13

اور پھر ''وھٹنے کی یہ رائے ہے عام اصول وکلیات دور رس زاویہ ہائے نظر آفاقی اطلاق واہمیت کی صداقتیں جو لسانیات کے ڈھانچے کے کچھ اجزاء ہیں تاریخی الفاظ یا اشتقاقیات کے مرہون منت ہوتے ہیں۔''''زبان کا مطالعہ۔''ص 14

تاہم ''زبان اور اس کی کلیت کی تقسیم کے لیے لازمی ہے کہ انسانی زبان کے شاخ در شاخ حصوں اور شعبوں کا تاریخی و تحقیقی نقطہ سے مطالعہ کیا جائے اور قدیم زمانے سے لے کر عہد حاضر تک مستند کا جائزہ لیا جائے اور کچھ دوسرے خاندانوں اور گروہوں سے مقابلہ اور ان پر قاعدوں کے اطلاق کے بعد جزوی تصحیح و تعمیم کی کوشش کی علمائے لسانیات کے ارتقا کی راہیں ہموار ہونگی، ہند اور یورپی خاندان السانی قدامت ہمہ گیری تاریخی تسلسل تدریجی ارتقا، تنوع و بوقلمونی اور مستند مواد اور حقائق کے عظیم الشان سرمائے کا حامل ہے اس نے قدیم ترین زمانے سے بلکہ اس دور سے جس میں کسی اور انسانی زبان یا بولی کے واضح اور مستند نقوش یا آثار نہیں ملتے لسانیات تغیر و تبدل اور مناہج ارتقا کی نتیجہ خیز مثالیں پیش کی ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ چینی زبان، ہند یورپی زبانوں سے کم قدیم اور اپنی ساخت کے لحاظ سے خاصی قدامت کی حامل ہے۔ لیکن اس کے وہ ارتقائی مدارج، تنوع بوقلمونی اور ہمہ گیری کہاں جو ہند یورپی خاندان سے مختص ہیں۔ مصری زبان کی قدامت اور عظمت سے انکار نہیں کیا جاسکتا، لیکن آج اس کا نام لیوا کون ہے؟ سامی

خاندان السنہ البتہ ہند یورپی خاندان کے مقابل پیش کیا جا سکتا ہے لیکن اس میں موخر الذکر کا سا تنوع نہیں ہے۔سامی زبانوں کی ساخت میں ایسی لچک بھی نہیں ہے کہ تغیرات وتصرفات کی اتنی وافر اور نتیجہ خیز مثالیں پیش کر سکیں، جتنی، ہند یورپی زبانوں میں ملتی ہیں۔ان زبانوں کے ماخذ اور آغاز کے بارے میں بھی کوئی موثق اور مستند رائے قائم نہیں کی جا سکی ہے۔یہ خاندان علم اللسان کے لئے اتنا مواد بھی فراہم نہیں کر سکا۔جتنا ہند یورپی خاندان کی کسی ایک شاخ نے مہیا کیا ہے۔""زبان کا مطالعہ۔"ص 18

اگر چہ "وھٹنے اور بعض علمائے لسانیات کی رائے تو یہ ہے کہ لسانیات کی تمام تر اساس مطالعہ الفاظ یا اشتقاقیات ہی پر ہے اور علمائے اشتقاقیات کے مستخرج نتائج سے لسانیات کے گوناگوں مباحث کے لئے راہیں ہموار ہو جاتی ہیں۔اشتقاقیات کا ہر مسئلہ اور ہر مرحلہ تاریخی نوعیت رکھتا ہے۔اس کا تعلق مرور ایام کے ان مدارج سے ہے۔جن کی نشاندہی تاریخی شواہد سے ہوتی ہے۔یہی نہیں بلکہ ممکنہ شواہد کے ذریعے الفاظ کے ماخذ ان کے تغیر وتبدل اور تراش خراش کے مدارج ومنازل کو منصۂ شہود پر لاتے ہیں۔جدید اشتقاقیات کے نزدیک تحقیق الفاظ کی بہترین صورت یہ ہے کہ ہم خاندان زبانوں کے الفاظ کے باہمی تقابل سے مدد لی جائے۔

ہم اصل زبانوں میں ہر چند اختلاف سہی، وہ سب اپنے سرچشمے کی کوئی نہ کوئی خصوصیت ضرور محفوظ رکھتی ہیں۔الفاظ لاکھ روپ بدل لیں اور بہروپ بھر لیں، نگاہ تحقیق ان کے ہم رشتوں اور ان کی اصل کا کھوج لگا ہی لیتی ہے۔لسانیات اپنے ارتقاء کی ابتدائی منزلوں میں الفاظ کے تقابلی مطالعے یا تقابلی لسانیات کے دائرے میں محدود رہی ہے۔۔۔۔۔۔۔۔لیکن یہ نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ اٹھارویں صدی اشتقاقیات کی حیثیت قیاسی اور سماجی زیادہ تھی۔انیسویں صدی کے آغاز میں بھی اسے صحیح معنوں میں علمی درجہ حاصل نہ ہو سکا تھا۔""زبان کا مطالعہ۔"ص 20-19 (2)

سائنسی طریقے سے زبان کا مطالعہ لسانیات کہلاتا ہے لسانیات کی رو سے زبان کی تعریف یوں کی جا سکتی ہے کہ زبان خود اختیاری اور روایتی صوتی علامتوں کا وہ نظام ہے جسے انسان معاشرے میں اپنے خیالات کے اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے زبان آوازوں کا مجموعہ اور ترتیب ہے لسانیات میں اشاروں اور تحریر کے مقابلے میں زبانی کلمات کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے کیونکہ انسانی تہذیب وتمدن کے ارتقاء میں زبان کا بولنا اول اور تحریر کا استعمال بعد میں شروع ہوا۔بچہ پیدائش کے بعد بولنا پہلے شروع کرتا ہے اور لکھنا بعد میں سیکھتا ہے۔ بہت سی چیزیں زبانی گفتگو میں شامل ہوتی ہیں لیکن تحریر سے ان کا اظہار نہیں ہو سکتا۔

اُردو بلاگ سپاٹ میں کچھ یوں کہا گیا ہے"زبان کی دوسری خاصیت اس کا خود اختیاری ہونا ہے،زبان میں شامل آوازوں کے سلسلے سے جو اشکال بنتی ہیں ان میں اور ان کے معنی میں کوئی فطری تعلق نہیں ہوتا کیونکہ اگر ان میں کوئی ایسا تعلق ہوتا تو دنیا میں بولی جانے والی تمام زبانیں ایک جیسی ہوتیں،

آوازوں کی ترتیب اور ان کے معنوں میں جو تعلق موجود ہے وہ ہر زبان میں رواجی ہے۔ ایک ہی زبان بولنے والے افراد آپس میں ایک غیر تحریری معاہدہ رکھتے ہیں کہ فلاں لفظ سے فلاں معنی سمجھے جائیں گے۔ لسانیات میں صرف انسانی زبان پر بحث کی جاتی ہے اس کے علاوہ کسی دوسرے نظام کا مطالعہ نہیں کیا جاتا۔ انسانی زبان کی دو خصوصیات ہیں جو اسے دوسرے نظاموں سے ممتاز کرتی ہے انسانی زبان کی ساخت میں دوھرا پن موجود ہے مراد یہ کہ اس کی دو سطحیں ہیں، پہلی سطح با معنی اکائیوں کی سطح اور دوسری سطح آوازوں کی ہے۔ انسان زبان کی پیداوار دوسری نمایاں خاصیت ہے یعنی انسان کے لیے ممکن ہے کہ وہ بے شمار جملے ادا کر سکے۔" (3)

لسانیات کی خاص شاخوں کا ذکر کریں تو صورت حال کچھ یوں بنے گی خالص لسانیات میں زبان کا مطالعہ خالص لسانیاتی نقطہ نظر سے کیا جاتا ہے۔ اس کی کئی سطحیں ہیں جو کہ درج ذیل ہیں:

ا۔ (ا) صوتیات میں کسی زبان کی کل صوتوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور یہ دیکھا جاتا ہے کہ یہ اصوات کیسے پیدا ہوتی ہیں اور ان اصوات کی درجہ بندی کس طرح کی جا سکتی ہے۔

(ب) فونیمات میں ان طریقوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے جن سے کسی زبان کی تجالفی اور امتیازی اصوات کی اکائیوں کو معلوم کیا جاتا ہے۔ فونیم سے مراد امتیازی آوازوں کی وہ تعداد مراد ہے جو کسی زبان میں محدود ہوتی ہے۔

(ج) مارفالوجی: مارفالوجی میں کسی زبان میں موجود چھوٹی چھوٹی اکائیوں کا مطالعہ ہوتا ہے۔ اصل میں یہ لفظ کی سطح تک زبان کا مطالعہ ہے۔

(د) علم نحو: علم نحو کسی زبان کے جملوں کی ساخت اور جملوں میں لفظوں کی ترتیب کے قاعدوں کا مطالعہ ہے۔

(ر) معنیات میں ان طریقوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے جن سے زبان میں معنی سمجھنا مقصود ہو۔

۲۔ تاریخی لسانیات کے مطالعے کی وہ قسم جس میں کسی زبان میں وقت کے ساتھ پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو پیش نظر رکھا جاتا ہے اور ان اصولوں کا جائزہ لیا جاتا ہے جن کی بنیاد پر یہ تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں۔

۳۔ تقابلی لسانیات میں تاریخی اعتبار سے باہمی رشتہ رکھنے والی زبانوں کا تقابلی جائزہ لیا جاتا ہے اور اس اصل زبان کا کھوج لگایا جاتا ہے جس سے یہ مختلف زبانیں الگ ہوگئی ہیں۔

۴۔ بولیوں کے علم سے مراد وہ مطالعہ ہے جس میں دیکھا جاتا ہے کہ ایک زبان میں کسی خاص زمانے میں مختلف جگہوں پر کیوں فرق پیدا ہوتا ہے اور ایک ہی زبان علاقے کے ساتھ کیسے تبدیل ہوتی ہے

۵۔ لسانیاتی اسلوبیات میں لسانی اعتبار سے ان اصولوں کو مرتب کیا جاتا ہے جن کی مدد سے کسی ادیب کی زبان کا مطالعہ کیا جا سکے۔

۶۔ متنی تنقید ادب کو صرف زبان کی رو سے جانچنا اور صرف زبان کا تجزیہ کرنا متنی تنقید کہلاتا ہے۔

۷۔ نفسیاتی لسانیات میں ان مسائل کا مطالعہ کیا جاتا ہے جو لسانی ہیں لیکن جن پر غور نفسیاتی نقطہ نظر سے کیا جاتا ہے جیسے زبان کیسے سیکھی جاتی ہے اور کیونکر یاد رکھی جاتی ہے۔

۸۔ سماجی لسانیات میں زبان اور سماج کے باہمی رشتے کا مطالعہ کیا جاتا ہے مثلاً" سماج کا زبان پر کیا اثر پڑتا ہے، مختلف پیشوں میں زبان کا کیا فرق ہوتا ہے وغیرہ وغیرہ

۹۔ لسانیات اور ترسیلی انجینیرنگ زبان کی فطرت اور ساخت اور اس کی آوازوں کا ترسیل پر اثر انداز ہونے کا مطالعہ ترسیلی انجینیرنگ کا موضوع ہے۔

۱۰۔ لسانیات اور ترجمہ مختلف زبانوں کا ایک دوسرے میں ترجمہ کرنے کے لیے لازمی ہے کہ متعلقہ زبانوں کے باہمی فرق کو لسانی سطح پر جانچا جائے اور ان کے اس فرق کو متعین کیا جائے۔(4)

"حاکم زبانیں' محکوم علاقوں کی زبانوں اور بولیوں پر' اثر انداز ہوتی ہیں۔ ہاں البتہ' انہیں محکوم زبانوں اور بولیوں کے نحوی سیٹ اپ کو' بنانا پڑتا ہے۔ ان کے بولنے والوں کا لہجہ' انداز تکلم' اظہاری اطوار اور کلام کی نوعیت اور فطری ضرورتوں کو بھی' اختیار کرنا پڑتا ہے۔ یہ ہی نہیں' معنویت کے پیمانے بھی بدلنا پڑتے ہیں۔ اس کے سماجی' معاشی اور سیاسی حالات کے زیر اثر ہونا پڑتا ہے۔ شخصی اور علاقائی موسموں کے تحت' تشکیل پائے' آلات نطق اور معاون آلات نطق کو بہر صورت' مد نظر رکھنا پڑتا ہے۔ قدرتی' شخصی یا خود سے' ترکیب شدہ ماحول کی حدود میں رہنا پڑتا ہے۔ نظریاتی' فکری اور مذہبی حالات و ضرورت کے زیر اثر رہنا پڑتا ہے۔ اسی طرح' بدلتے حالات' نظر انداز نہیں ہو پاتے۔ یہ بات پتھر پر لکیر سمجھی جانی چاہیے' کہ لفظ چاہے حاکم زبان ہی کا کیوں نہ ہو' اسے استعمال کرنے والے کی ہر سطح پر' انگلی پکڑنا پڑتی ہے' بصورت دیگر' وہ لفظ اپنی موت آپ مر جائے گا۔

عربی بعد میں' برصغیر کی حاکم زبان بنی۔ مسلمانوں کی برصغیر میں آمد سے بہت پہلے' برصغیر والوں کے' عربوں سے مختلف نوعیت کے تعلقات استوار تھے۔ یہ تعلقات عوامی اور سرکاری سطح پر تھے۔ عربوں کو برصغیر میں' عزت اور قدر کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ عربوں نے' یہاں گھر بسائے۔ ان کی اولادیں ہوئیں۔ دور امیہ میں سادات اور ان کے حامی یہاں آ کر آباد ہوئے۔ 44ھ میں زبردست لشکر کشی ہوئی۔ ناکامی کے بعد' بچ رہنے والے بھی' یہاں کے ہو کر رہ گئے۔ محمد بن قاسم اور اس کے بعد' برصغیر عربوں کا ہو گیا۔ اس سارے عمل میں' جہاں سماجی اطوار درآمد ہوئے' وہاں عربی زبان نے بھی' یہاں کی زبانوں اور بولیوں پر' اپنے اثرات مرتب کیے۔ یہ سب' لاشعوری سطح پر ہوا اور کہیں شعوری سطح پر بھی ہوا۔ دوسری سطح'

لسانی عصبیت سے تعلق رکھتی ہے۔

مخدومی و مرشدی حضرت سید غلام حضور المعروف باباجی شکراللہ کی باقیات میں سے 'تفسیر القرآن بالقرآن' کی تین جلدیں دستیاب ہوئیں۔ اس کے مولف ڈاکٹر عبدالحکیم خاں ایم بی ہیں۔ اسے مطبع عزیز مقام تراوڑی ضلع کرنال نے 'باہتمام فتح محمد خاں منیجر 1901ء میں شائع کیا۔ اسے دیکھ کر' از حد مسرت ہوئی۔ یک دم خیال کوندا' کیوں نہ اس کی زبان کے' کسی حصہ کو' عصری زبان کے حوالہ سے دیکھا جائے۔ اس کے لیے میں نے' سورت فاتحہ کا انتخاب کیا۔ تفسیر کی زبان کے دیگر امور پر' بعدازاں گفتگو کرنے کی جسارت کروں گا' سردست عربی کے اردو پر لسانیاتی اثرات کا جائزہ لینا مقصود ہے۔

تسمیہ کے الفاظ میں سے 'اسم' اللہ رحمن اور رحیم رواج عام میں داخل ہیں اور ان کا' باکثرت استعمال ہوتا رہتا ہے۔

سورت فاتحہ میں: حمد' للہ رب' عالمین' رحمن' رحیم' ملک' یوم' دین' عبد' صراط' مستقیم' نعمت مغضوب' ضالین...... غیر' و' لا' علیہ ایسے الفاظ ہیں' جو اردو والوں کے لیے غیر مانوس نہیں ہیں۔ علما نے ان کا ترجمہ بھی کیا ہے۔ ترجمہ کے الفاظ' اردو مترقات کی حیثت رکھتے ہیں۔ اسم' کسی جگہ' چیز' شخص جنس کے نام کو کہا جاتا ہے۔ یہاں بھی نام کے لیے استعمال ہوا ہے۔ یعنی اللہ کے نام سے۔

تکیہ کلام بھی ہے' کوئی گر جائے یا گرنے لگے' تو بیساختہ منہ سے بسم اللہ نکل جاتا ہے۔ حمد' اردو میں باقاعدہ شعری صنف ادب ہے اور اللہ کی ذات گرامی کے لیے مخصوص ہے۔ ڈاکٹر عبدالحکیم خان' مولوی بشیر احمد لاہوری' مولوی فرمان علی' مولوی محمد جونا گڑھی' شاہ عبدالقادر محدث دہلوی' مولوی سید مودودی' مولوی اشرف علی تھانوی اور سعودی ترجمہ تعریف کیا گیا ہے۔ کے لیے بھی مخصوص ہے اور رواج عام میں ہے۔ definition تعریف کہا جاتا ہے' درج ذیل اصناف کی تعریف کریں اور دو دو مثالیں بھی دیں۔ شاہ ولی اللہ دہلوی نے' اپنے فارسی ترجمہ میں' حمد کے لیے' لفظ ستائش' استعمال کیا ہے۔ لفظ ستائش اردو میں مستعمل ہے۔ مولوی فیروز الدین ڈسکوی نے' خوبیاں ترجمہ کیا ہے۔ گویا حمد کو برصغیر میں تعریف ستائش اور خوبیاں کے معنوں میں لیا گیا ہے۔ سعودی عرب کے ترجمے میں بھی حمد کے لیے تعریف مترادف لیا گیا ہے۔ قمر نقوی کے ہاں اس کے استعمال کی صورت دیکھیں:

میں تیری حمد لکھنا چاہتا ہوں
جو ناممکن ہے کرنا چاہتا ہوں
تری توصیف اک گہرا سمندر
سمندر میں اترنا چاہتا ہوں

قمر نقوی نے اس کے لیے مترادف لفظ توصیف دیا ہے۔ ڈاکٹر عبدالحکیم خان نے ایک شعر میں لفظ

حمد کا استعمال کچھ یوں کیا ہے:

حمد الٰہی پر ہیں مبنی سب ترقیات روح
اس سے ہی پیدا ہوتی ہیں ساری تجلیات روح

للہ و' اللہ کے لیے' کے معنوں میں سب نے لیا ہے۔ فارسی میں شاہ ولی اللہ دہلوی نے برائے اللہ ترجمہ کیا۔ یہ بھی اللہ کے لیے' کے مترادف ہے۔

اللہ باطور تکیہ کلام رائج ہے۔ اللہ کے لیے' باطور تکیہ کلام بھی رواج میں ہے۔ خدا کے لیے' خفگی یا غصے کی حالت میں اکثر بولا جاتا ہے۔ مثلاً خدا کے لیے چپ ہو جاؤ۔ خدا کے لیے' استدعا کے لیے بھی بولا جاتا ہے۔ مثلاً خدا کے لیے اب مان بھی جاؤ۔ رب: ڈاکٹر عبدالحکیم خان نے ترجمہ رب ہی ترجمہ کیا ہے۔ مولوی محمد فیروز الدین ڈسکوی نے بھی رب کے ترجمہ میں رب ہی لکھا ہے۔

یہ لفظ عام استعمال میں آتا۔ مثلاً وہ تو رب ہی بنا بیٹھا ہے۔ بندہ کیا دے گا' رب سے مانگو۔ توں رب ایں۔۔۔۔۔۔ باطور سوالیہ شاہ عبدالقادر محدث دہلوی' مولوی محمد جونا گڑھی' مولوی فرمان علی نے پالنے والا ترجمہ کیا ہے۔ سعودی ترجمہ بھی پالنے والا ہے۔

مولوی اشرف علی تھانوی نے مربی مترادف درج کیا ہے۔ مربی پالنے والے ہی کے لیے استعمال ہوتا ہے۔ مہربان' خیال رکھنے والے' توجہ دینے والے' کسی قریبی کے لیے بولنے اور لکھنے میں مربی آتا ہے۔ شاہ ولی اللہ دہلوی اور مولوی بشیر احمد لاہوری نے رب کا ترجمہ پروردگار کیا ہے۔ پروردگار' ذرا کم' لیکن بول چال میں شامل ہے۔ گویا اردو میں یہ لفظ غیر مانوس نہیں۔

علمین' عالم کی جمع ہے۔ ہر دو صورتیں' اردو میں مستعمل ہیں۔ پنجاب کی سٹریٹ لینگوئج میں زبر کے ساتھ بول کر' مولوی صاحب یا علم دین جاننے والا مراد لیا جاتا ہے۔ جہاں بھی مراد لیتے ہیں۔ قرآن مجید کو دو جہانوں کا بادشاہ بولا جاتا ہے۔ ڈاکٹر عبدالحکیم خاں نے علمین کا جہانوں ترجمہ کیا ہے۔ مولوی محمد جونا گڑھی کے ہاں اور سعودی ترجمہ بھی جہانوں ہوا ہے۔ شاہ عبدالقادر' مولوی محمد فیروز الدین اور مولوی فرمان علی نے سارے جہانوں ترجمہ کیا ہے۔ مولوی اشرف علی تھانوی نے ہر عالم ترجمہ کیا ہے۔

مولوی بشیر احمد لاہوری نے کل دنیا' مولوی مودودی نے کائنات' جب کہ شاہ ولی اللہ کے ہاں فارسی میں عالم ہا ترجمہ ہوا ترجمے سے متعلق تمام الفاظ' اردو میں مستعمل ہیں۔ ہا رواج میں نہیں رہا' ہاں البتہ ہائے رواج میں ہے۔ جیسے انجمن ہائے امداد باہمی

اُردو بول چال میں عالموں' عالماں بھی پڑھنے سننے میں آتے ہیں۔ نام بھی رکھے جاتے ہیں۔ جیسے عالم شاہ' نور عالم بطور تخلص بھی رواج میں ہے۔ جیسے فخر عالم' فخر دو عالم الفظ رحمن' عموی استعمال میں ہے۔ نام بھی رکھے جاتے ہیں۔ مثلاً عبدالرحمن' عتیق الرحمن' فیض الرحمن' فضل الرحمن وغیرہ۔ ڈاکٹر عبدالحکیم

خاں نے رحمٰن کا ترجمہ لفظ کے عمومی بول چال میں مستعمل ہونے کے سبب رحمٰن ہی کیا ہے۔

مولوی سید مودودی نے بھی 'رحمٰن کا ترجمہ رحمان ہی کیا ہے۔ مولوی محمد فیروزالدین نے 'رحمٰن کا ترجمہ مہربان کیا ہے۔

مولوی محمد جونا گڑھی کے ہاں 'رحمٰن کا ترجمہ ' بخشش کرنے والا ہوا ہے۔ شاہ ولی اللہ نے 'فارسی ترجمہ بخشایندہ کیا ہے' جو بخشش کرنے والا ہی کا مترادف ہے۔ بخشایندہ اردو میں مستعمل نہیں تاہم بخشنے والا' بخش دینے والا' بخشش کرنے والا' بخشن ہار وغیرہ غیر مانوس نہیں ہیں۔ بخشیش خیرات کے لیے بھی' بولا جاتا ہے۔ شاہ عبدالقادر' مولوی اشرف علی تھانوی' مولوی احمد رضا خاں بریلوی' مولوی بشیر احمد لاہوری' مولوی فرمان علی نے رحمٰن کا ترجمہ مہربان کیا ہے۔ سعودی ترجمہ بھی مہربان ہے۔ لفظ رحیم' اردو میں غیر مانوس نہیں۔ اشخاص کے نام بھی رکھے جاتے ہیں۔ جیسے عبدالرحیم۔ اسی تناظر میں ڈاکٹر عبدالحکیم خاں نے رحیم کا ترجمہ رحیم ہی کیا ہے۔ مولوی سید مودودی نے بھی' اس کا ترجمہ رحیم ہی کیا ہے۔ شاہ عبدالقادر' مولوی اشرف علی تھانوی' مولوی احمد رضا خاں بریلوی' مولوی بشیر احمد لاہوری' مولوی فرمان علی' مولوی محمد فیروزالدین نے رحم والا ترجمہ کیا ہے۔ شاہ ولی اللہ دہلوی اور مولوی محمد جونا گڑھی نے رحیم کا ترجمہ مہربان کیا ہے۔

لفظ مالک' ملکیت والے کے لیے' عام بول چال میں ہے۔ جیسے مالک مکان یا وہ پانچ ایکڑ زمین کا مالک ہے۔ بیشتر ترجمہ کنندگان نے' اس کا ترجمہ مالک ہی کیا ہے۔ ہاں مولوی فرمان علی نے اس کا ترجمہ حاکم کیا ہے۔ اشخاص کے نام بھی' سننے کو ملتے ہیں۔ مثلاً عبدالمالک' محمد مالک ڈاکٹر عبدالحکیم خاں' مولوی محمد جونا گڑھی' مولوی فیروز الدین' مولوی اشرف علی تھانوی' شاہ عبدالقادر' مولوی احمد رضا خاں بریلوی' مولوی سید مودودی نے اس کا ترجمہ مالک ہی کیا ہے۔ سعودی ترجمہ بھی مالک ہی ہے۔ اس سے باخوبی اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ لفظ مالک کس قدر عرف عام میں ہے۔

لفظ یوم' عام استعمال کا ہے۔ مرکب استعمال بھی سننے کو ملتے ہیں۔ مثلاً یوم آزادی' یوم شہدا' یوم عاشورہ' یوم حج وغیرہ

ڈاکٹر عبدالحکیم خاں نے 'یوم کا ترجمہ یوم ہی کیا ہے۔ مولوی سید مودودی نے بھی یوم کا ترجمہ یوم ہی کیا ہے۔ مولوی فیروز الدین' مولوی محمد جونا گڑھی' مولوی بشیر احمد لاہوری نے اس کا ترجمہ دن کیا ہے۔ سعودی ترجمہ بھی دن ہی ہوا ہے۔

شاہ ولی اللہ شاہ عبدالقادر' مولوی اشرف علی تھانوی' مولوی احمد رضا خاں بریلوی' مولوی فرمان علی نے یوم کا ترجمہ روز کیا ہے۔

لفظ دین' مذہب کے معنوں میں عام استعمال کا ہے۔ مرکب بھی استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً دین محمدی'

دین اسلام' دین دار' دین دنیا وغیرہ۔ ناموں میں بھی مستعمل ہے۔ مثلاً احمد دین' دین محمد' چراغ دین امام دین وغیرہ دین دار ایک ذات اور قوم کے لیے بھی خصوص ہے۔ دین کے معنی رستہ بھی لیے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالحکیم خاں نے 'اس لفظ کو' جزا کے معنوں میں لیا ہے۔ شاہ ولی اللہ دہلوی' شاہ عبدالقادر مولوی سید مودودی' مولوی اشرف علی تھانوی' مولوی احمد رضا خاں بریلوی' مولوی فرمان علی نے لفظ دین کو جزا کے معنوں میں لیا ہے۔ مولوی محمد جونا گڑھی نے' لفظ دین کا ترجمہ قیامت کیا ہے۔ مولوی محمد فیروز الدین اور مولوی بشیر احمد لاہوری نے' لفظ دین کو انصاف کے معنوں میں لیا ہے۔ سعودی ترجمے میں 'اس کا ترجمہ بدلے کا' جب کہ قوسین میں قیامت درج ہے' معنی لیے گیے ہیں۔

لفظ عبد' اردو میں عمومی استعمال کا نہیں' تاہم اشخاص کے ناموں میں با کثرت استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً عبداللہ۔ عبدالقادر' عبدالعزیز' عبدالکریم' عبدالرحمان' عبدالقوی وغیرہ نعبد کا ڈاکٹر عبدالحکیم' مولوی فیروز الدین' مولوی محمد جونا گڑھی' مولوی سید مودودی' مولوی فرمان علی' مولوی اشرف علی تھانوی نے ترجمہ عبادت کیا ہے۔ سعودی ترجمے میں بھی معنی عبادت لیے گیے ہیں۔ مولوی احمد رضا خان نے پوجیں ترجمہ کیا ہے۔ شاہ عبدالقادر اور مولوی بشیر احمد لاہوری نے بندگی معنی دیے ہیں۔ شاہ ولی اللہ دہلوی نے' اپنے فارسی ترجمہ میں می پرستیم معنی دیے ہیں۔ لفظ پرست' پرستی' پرستش اردو والوں کے لیے اجنبی نہیں ہیں' بلکہ بول چال میں موجود ہیں۔

لفظ صراط' اردو میں عام استعمال کا نہیں' لیکن غیر مانوس بھی نہیں۔ مرکب پل صراط عام بولنےاور سننے میں آتا ہے۔ لوگ اس امر سے آگاہ نہیں' یہ دو الگ چیزیں ہیں۔ ڈاکٹر عبدالحکیم خان' مولوی اشرف علی تھانوی' مولوی احمد رضا خاں بریلوی اور مولوی سید مودودی نے' اسے رستہ کے معنی دیے ہیں۔ شاہ ولی اللہ دہلوی' شاہ عبدالقادر' مولوی محمد فیروز الدین' مولوی محمد جونا گڑھی' مولوی بشیر احمد لاہوری اور مولوی فرمان علی نے صراط کا ترجمہ راہ کیا ہے۔ سعودی ترجمہ بھی راہ ہی ہوا ہے۔ لفظ مستقیم' عمومی استعمال میں نہیں۔ نام کے لیے استعمال ہوتا آ رہا ہے۔ جیسے محمد مستقیم اسی طرح' خط مستقیم جیومیٹری کی اصطلاح سننے میں آتی ہے۔

ڈاکٹر عبدالحکیم خان' مولوی اشرف علی تھانوی' مولوی احمد رضا خاں بریلوی' اور مولوی سید مودودی نے' سیدھا ترجمہ کیا ہے۔

صراط مستقیم بمعنی سیدھا رستہ مولوی محمد جونا گڑھی' مولوی بشیر احمد لاہوری اور مولوی فرمان علی نے سیدھی ترجمہ کیا ہے۔ سعودی ترجمہ بھی سیدھی ہوا ہے لیکن قوسین میں سچی درج کیا گیا ہے۔ صراط مستقیم یعنی سیدھی راہ شاہ ولی اللہ دہلوی نے' اس کے لیے لفظ راست استعمال کیا ہے۔ صراط مستقیم یعنی راہ راست انعمت' نعمت سے ہے۔ لفظ نعمت' بولنے اور لکھنے پڑھنے میں استعمال ہوتا آ رہا ہے۔ پنجابی میں اسے

نیامت روپ مل گیا ہے۔ نام بھی رکھے جاتے ہیں جیسے نعمت علی' نعمت اللہ ڈاکٹر عبدالحکیم خان' مولوی اشرف علی تھانوی' مولوی محمد جونا گڑھی اور مولوی سید مودودی نے' اس کا انعام ترجمہ کیا ہے۔ سعودی ترجمہ میں بھی انعام استعمال میں آیا ہے۔ شاہ عبدالقادر' مولوی محمد فیروزالدین اور مولوی بشیر احمد لاہوری نے اس کا ترجمہ فضل کیا ہے۔ مولوی فرمان علی نے نعمت' احمد رضا خاں بریلوی نے احسان' جب کہ شاہ ولی اللہ دہلوی نے اسے اکرام معنی دیے ہیں۔ انعام واکرام عموی استعال کا مرکب ہے۔

مغضوب' اردو میں استعمال نہیں ہوتا' تاہم اس کا روپ غضب' اردو میں عام استعمال ہوتا ہے۔ مولوی محمد فیروزالدین' مولوی بشیر احمد لاہوری' مولوی محمد جونا گڑھی' مولوی احمد رضا خاں بریلوی اور مولوی فرمان علی نے غضب کے معنی لیے ہیں۔

سعودی ترجمہ میں بھی غضب مراد لیا گیا ہے۔ شاہ عبدالقادر نے غصہ' جب کہ مولوی سید مودودی نے عتاب معنی لیے ہیں۔ شاہ ولی اللہ دہلوی نے' اپنے فارسی ترجمہ میں خشم معنی لیے ہیں۔ ضالین' ضلالت سے ہے۔ اردو میں یہ لفظ' عام بول چال میں نہیں۔ ہاں البتہ ذلالت عموی استعمال میں ہے۔ ضلالت لکھنے میں آتا رہا ہے۔ شاہ عبدالقادر اور ڈاکٹر عبدالحکیم خان نے گمراہ' مولوی محمد جونا گڑھی' مولوی محمد فیروزالدین' مولوی بشیر احمد لاہوری اور مولوی فرمان علی نے گمراہوں ترجمہ کیا ہے۔

مولوی احمد رضا خاں بریلوی نے بہکنا معنی مراد لیے ہیں۔ مولوی سید مودودی نے' بھٹکے ہوئے ترجمہ کیا ہے۔ سعودی ترجمہ گمراہی ہوا ہے۔ شاہ ولی اللہ دہلوی نے گمراہان ترجمہ کیا ہے۔ ان کے علاوہ' چار لفظ اردو میں باکثرت استعمال ہوتے ہیں علیہ: کلمہء احترام کے دوران' جیسے حضرت داؤد علیہ اسلام۔۔۔ مدعا علیہ' مکتوب علیہ وغیرہ غیر: نفی کا سابقہ ہے' جیسے غیر محرم' غیر ارادی' غیر ضروری' غیر منطقی وغیرہ لا: نفی کا سابقہ ہے' جیسے لاحاصل' لاعلم' لایعنی' لاتعلق وغیرہ و: واور کے معنی میں مستعمل چلا آتا ہے۔ مثلاً شب وروز' رنگ ونمو' شعروسخن' قلب ونظر وغیرہ کمشنرو سپرنٹنڈنٹ' فیجرو پر نٹر وغیرہ

درج بالا ناچیز سے جائزے کے بعد' یہ اندازہ کرنا دشوار نہیں رہتا" کہ عربی نے اردو پر کس قدر گہرے اثرات مرتب کیے ہیں۔ مسلمانوں کا حج اور کئی دوسرے حوالوں سے' اہل عرب سے واسطہ رہتا ہے۔ اس لیے مختلف نوعیت کی اصطلاحات کا' اردو میں چلے آنا' ہرگز حیرت کی بات نہیں۔ روزمرہ کی گفت گو کا' تجزیہ کر دیکھیں' کسی نہ کسی شکل میں' کئی ایک لفظ نادانستہ اور اظہاری روانی کے تحت' بولے چلے جاتے ہیں۔ مکتوبی صورتیں بھی' اس سے مختلف نہیں ہیں"۔ (5)

ڈاکٹر ناصر عباس نیر (پوسٹ ڈاکٹرل فیلو، ساؤتھ ایشیا انسٹی ٹیوٹ ہائیڈل برگ یونیورسٹی جرمنی) نے اپنے ایک آرٹیکل میں لسانی استعماریت اور زبان نوآبادیات پر روشنی ڈالتے ہوئے کہا ہے کہ "نو آبادیات، طویل المیعاد ثقافتی منصوبہ تھا۔ سادہ لفظوں میں یہ نوآبادیوں کی ثقافت کو یورپی اصولوں سے

جاننے اور پھر اس جان کاری کو "نو آبادیاتی علم" میں تبدیل کرنے سے عبارت تھا۔ "نو آبادیاتی علم" علم کی وہ خصوصی شاخ ہے جس میں نتائج پر پہلے نظر رکھی جاتی ہے اور یہ نتائج فقط علمی نوعیت کے نہیں ہوتے بلکہ سیاسی، سماجی اور ثقافتی نوعیت کے بھی ہوتے ہیں۔ اس علم کے ذریعے ایک واضح اور مفید تبدیلی لانے کی کوشش ہوتی ہے۔ تبدیلی کی افادیت اور سمت کا تعین آبادکار کرتا ہے۔ چناں چہ سادہ لفظوں میں یہ وہ علم ہے جسے طاقت کے حصول کا ذریعہ بنایا جا سکتا یا طاقت میں تبدیل کیا جا سکتا ہے۔ لہٰذا انگریزوں اور فرانسیسیوں کے لیے کسی ایشیائی یا افریقی ثقافت کے علم کا کوئی مفہوم اس وقت تک مرتب نہیں ہو سکتا تھا، جب تک اس علم کے ذریعے اقتدار اور اجارہ حاصل نہ ہو یا علم، اقتدار کا متبادل نہ بن جائے۔ آبادکاروں کے لیے جاننا تسخیر کرنا تھا۔ سترھویں صدی عیسوی میں یورپی سائنسوں کا یہ عام اصول تھا۔

"..... دنیا حسیات کے ذریعے قابلِ فہم تھی، حسیات فطری دنیا کے تجربے کو محفوظ کر سکتی تھیں۔ اس دنیا کے بارے میں عمومی عقیدہ تھا کہ یہ الوہی تخلیق ہے، تجربی طریقے سے قابلِ فہم ہے، اور ان سائنسوں کو تشکیل دینے کی اہل ہے جن کے ذریعے فطرت کے ان قوانین کو منکشف کیا جا سکتا ہے جو دنیا، اور جو کچھ اس میں ہے، کو قابو میں رکھتے ہیں۔"

نو آبادیوں کی ثقافتوں سے متعلق بھی یہ تصور قائم کیا گیا کہ وہ فطرت کی مانند قوانین رکھتی ہیں۔ ان قوانین کو تجربی طریقے سے منکشف کیا جا سکتا ہے۔ تاہم یہ بات مشتبہ ہے کہ نو آبادیاتی ثقافتوں میں الوہی عناصر کی موجودگی کو بھی تسلیم کیا گیا اور اگر کبھی تسلیم کیا بھی گیا تو ان کی الوہیت کو ایک ایسی فطری خاصیت قرار دیا گیا جسے لاعلمی نے تقدس اور اسرار میں ملفوف کر دیا تھا۔ انیسویں صدی کا یہ عام سائنسی عقیدہ تھا کہ قوانین کا انکشاف اس بنیادی قوت پر دست رس کو ممکن بنا دیتا ہے، جس کے ذریعے فطرت اور ثقافت کو اپنے مقاصد کے تحت ڈھالا جا سکتا ہے۔

کسی ثقافت کی ریڑھ کی ہڈی کیا ہے؟ یہ سوال ہر ثقافتی مطالعے میں دیر سویر سے ظاہر ہوتا اور نو آبادیاتی ثقافتی منصوبے کے بالکل ابتدائی مرحلے میں اس مسئلے کے حل پر ہی ثقافتی منصوبے کی کامیابی و ناکامی کا انحصار ہوتا ہے۔ 1615ء میں "طامس رو" جہانگیر کے دربار میں تجارتی مراعات کی درخواست لے کر حاضر ہوا تو اسے جو سب سے بڑا عملی مسئلہ درپیش ہوا، اس سے متعلق اس نے کمپنی کو لکھا:

"ایک اور سخت تکلیف جو مجھے سہنی پڑی وہ ترجمان کی کمی تھی، کیوں کہ دلال وہی کچھ کہیں گے جو انھیں پسند ہوگا، بلکہ وہ بادشاہ کے خطوط میں ترمیم کر دیں گے۔"

یعنی عملی مسئلہ جہانگیر کے اصل منشا کو جاننا تھا جو دربار کی زبان فارسی میں ظاہر ہوتا تھا اور طامس رو فارسی نہیں جانتا تھا۔ اس نے فی الفور بھانپ لیا تھا کہ فارسی سے ناواقفیت اس پورے نو آبادیاتی منصوبے کو چوپٹ کر سکتی ہے، جسے ابھی چند تجارتی مراعات کے پردے میں چھپائے رکھنا قرین مصلحت سمجھا گیا

تھا۔ چوں کہ فارسی کا علم جلد ممکن نہیں تھا، اس لیے اس نے یونانی، آرمنی اور اطالوی لوگوں کو اپنا ترجمان بنایا جنھیں فارسی آتی تھی۔ جلد ہی ایسٹ انڈیا کمپنی اور اس کے ملازمین کو احساس ہو گیا کہ ہندوستان اور برطانیہ کے درمیان سب سے بڑی ثقافتی رکاوٹ زبان ہے۔ اگر یہ رکاوٹ برقرار رہتی ہے تو ہندوستان ان کے لیے اجنبی اور ناقابلِ تسخیر رہے گا۔ ہر چند ایسٹ انڈیا کمپنی نے کئی مقامی لوگوں کو بچولیا بنایا۔ انھیں اخوند، دلال، دوباشی، گماشتہ، پنڈت اور وکیل کے خطابات دے کر ہندوستانی ثقافت کی تھاہ پانے کی کوشش کی مگر یہ سراسر عارضی انتظام تھا۔ کمپنی کے ملازمین مقامی لوگوں سے ہمیشہ شاکی رہے۔ گل کرسٹ نے انگریزی ہندوستانی لغت کی تیاری میں فیض آباد کے کتنے ہی ''فاضل ہندوستانیوں'' کی خدمات مستعار لیں مگر گلہ مند رہا کہ ہندوستانی پنڈت، منشی اپنے آقاؤں کے عام لوگوں سے براہِ راست ابلاغ کی کوششوں کو حسد کی نگاہ سے دیکھتے ہیں۔ ان کے شاکی ہونے کے بعض دوسرے پہلو بھی تھے۔ ایک یہ کہ صرف بچولیوں اور ترجمانوں پر انحصار کا مطلب ہندوستانی ثقافت اور زبان کے فقط قلیل حصے تک رسائی تھا جو نوآبادیاتی ثقافتی منصوبے کے لیے ہرگز موزوں نہیں تھا۔ دوسرا یہ کہ وہ ہندوستانی ثقافت کے ان بنیادی قوانین تک رسائی چاہتے تھے جو اس ثقافت کی تہ میں موجود اور اس کارکردگی کو ممکن بنا رہے تھے۔ اس کے لیے اس ثقافت کا براہِ راست تجربی علم حاصل کرنا ضروری تھا۔ یہ سارا علم ہندوستانی زبانوں میں بند تھا: کلاسیکی اور ورنیکلر زبانوں میں۔

اٹھارہویں صدی عیسوی کے آخر میں، خصوصاً بنگال پر قبضے کے بعد، برطانوی آبادکار اس نتیجے پر پہنچ چکے تھے کہ ہندوستانی زبانیں، ہندوستان کی ثقافت میں ریڑھ کی ہڈی کا درجہ رکھتی ہیں۔ یہ بیک وقت زبان کا ثقافتی تصور اور ثقافت کا لسانی تصور تھا۔ زبان کا ثقافتی تصور، زبان کو محض ابلاغ کا ذریعہ نہیں سمجھتا اور نہ ہی زبان کو فقط روزمرہ کے عملی معاملات میں ایک دوسرے کو شریک کرنے کا وسیلہ خیال کرتا ہے۔ ثقافتی تصور کی رُو سے زبان ایک باقاعدہ علامتی نظام ہے، جس میں کسی سماج کی پوری رُوح اور اس رُوح کے اسرار مضمر ہوتے ہیں۔ زبان کا علامتی نظام ہی اس سوال کا جواب دیتا ہے کہ آخر ایک سماج خاص طرح سے کیوں سوچتا، خاص انداز میں کیوں دنیا اور کائنات کا ادراک کرتا اور خاص طریقے سے کیوں واقعات پر ردِعمل ظاہر کرتا ہے؟ یہ کم و بیش وہی تصور تھا جسے اٹھارہویں صدی عیسوی میں ''گیرٹ'' نے یوں واضح کیا تھا:

کسی شخص کو معلوم پڑتا ہے کہ الوہی مخلوق کی وہ بڑی تعداد، جس کے حضور نسلِ انسانی صدیوں تک کانپتی اور سجدہ ریز رہی ہے، ہیروغلفی تحریروں سے ابھری ہے تو وہ علامتوں کی قوت سے سہم جاتا ہے۔''

اس سوال کا جواب آسان نہیں کہ برطانوی منتظمین زبان کے اس تصور تک کیوں کر پہنچے؟ آیا ہندوستان میں انھیں ہر قدم پر درپیش آنے والی ثقافتی رکاوٹوں کے شدید تجربات اور ان پر قابو پانے کی

کوششوں نے زبان کا مذکورہ تصور قائم کرنے پر مجبور کیا یا اس عہد کا یہ عمومی یورپی لسانی تصور تھا؟ ایک بات واضح ہے کہ سترھویں صدی عیسوی میں زبان کا یہ تصور عام فہم نہیں تھا۔ زبان کے ثقافتی تصور تک پہنچنے کی غالباً اصل وجہ سترھویں صدی کے وہ عام یورپی سائنسی اصول تھے، جن کا ذکر ہو چکا ہے۔ بہر کیف زبان کے ثقافتی تصور یا زبان کو علامتی نظام تصور کرنے کا مطلب اس بنیادی قوت تک رسائی تھا جس کے آگے ایک سماج کے افراد خود کو بے بس پاتے ہیں یعنی خود کو اور دنیا کو اسی قوت کے ماتحت محسوس کرتے ہیں۔ لسانی اور لسانی ثقافتی علامتیں وہ چاک ہیں جن پہ لوگوں کی شخصیتیں ڈھلتی ہیں۔ چناں چہ زبان کے ثقافتی تصور کا نتیجہ زبان کے تمام گفتاری اور تحریری مظاہر کو گرفت میں لینا تھا، لحہ موجود میں بولی جانے والی زبان اور اس زبان میں ظاہر ہونے والے تحریری متون کا علم حاصل کرنا تھا۔ گویا اس ثقافت کی معاصر اور دستاویزی صورتوں تک رسائی پانا تھا اور ثقافت کے علم برداروں کی ذہنی و جذباتی کائنات تک پہنچنے کی کوشش کرنا اور ثقافت کو ثقافت کے علم کے ذریعے اپنے دائرہ اختیار میں لانا تھا۔ لہٰذا آبادکاروں نے اگر نوآبادیوں کی کلاسیکی زبانوں پر دسترس حاصل کی اور ورنیکلر زبانیں سیکھیں تو وجہ ظاہر ہے!

ثقافت کے لسانی تصور میں، ثقافت اسی طرح 'مرکزی نظام' ہے، جس طرح زبان۔ چناں چہ ثقافت کو زبان کے منہاج پر سمجھا اور اس کے بنیادی ضابطوں اور رسمیات کو گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔ یہی بات 1834ء میں ساں سیمو نے اس طرح کہی: "سماج کی اصل کے سوال کو براہ راست زبان کی اصل کے سوال تک محدود کیا جا سکتا ہے۔"

حقیقت یہ ہے کہ نوآبادیات میں زبان کے ثقافتی تصور کی ایجاد، لسانیات اور ثقافتی بشریات میں ایک عظیم پیش رفت تھی۔ اس سے نہ صرف زبان کا تصور وسیع ہوا اور زبان آلہ ابلاغ سے بڑھ کر ثقافتی کردار کی حامل بھی جانے لگی بلکہ زبانوں کے اس تقابلی مطالعے کی سائنسی بنیاد بھی رکھی گئی، جس نے دنیا کو زبانوں کی تاریخ اور ان کے باہمی رشتوں کی تفہیم کا راستہ دکھایا۔ لسانیات میں یہ عظیم پیش رفت محال ہوتی، اگر مغربی دنیا سنسکرت دریافت نہ کرتی۔ اسی حقیقت کے اعتراف کے طور پر ریمنڈ شواب نے سنسکرت کی دریافت کو "زبانوں کا امریکہ" دریافت ہونے کے مترادف قرار دیا ہے۔

اٹھارھویں صدی عیسوی تک مغربی لسانی مطالعات، بائبل کے نسلی اور مابعد الطبیعیاتی تصورات لسان سے آزادی پانے کے لیے جدوجہد کر رہے تھے کہ اٹھارھویں صدی عیسوی کے اواخر میں برطانوی مستشرقین نوآبادیاتی ضرورت کے تحت ہندوستانی کلاسیکی زبانوں کے مطالعے پر مائل ہوئے۔ کولمبس کی طرح مستشرقین کو بھی ٹھیک ٹھیک اندازہ نہیں تھا کہ ان کا سامنا کس عظیم دریافت سے ہونے والا ہے۔ "میکس مولر" نے برملا اعتراف کیا ہے کہ اُس کے پیش رو نا کام ہوئے مگر اچانک ایک خوشگوار حادثہ ہوا بالکل ایک برقی شعلے کی طرح! ان کے لیے سنسکرت کی دریافت نے لسانی مطالعات میں ایک روشن باب کا

آغاز کیا اور لسانی مطالعات کو بائبل کے نسلی اور مابعد الطبیعیاتی تعصبات سے آزاد بھی کیا۔ ''میکس موز'' نے زبان کی سائنس پر اپنے لیکچر میں واضح کیا کہ بائبل کے اثر سے لسانی مطالعے کا ہر پہلو بگاڑ کا شکار ہو گیا تھا۔ اس کے مطابق:

''زبانوں کی تاریخ کو نسلوں کی تاریخ سے گڈمڈ کرنے کے عمل نے ہر شے کو بگاڑ دیا، بائبل میں مذکور حقائق کسی بھی طرح اوائل زبانوں کے گروہ کو ضروری قرار نہیں دیتے، عہد نامہ عتیق کے (زبانوں کے) شجرے غیر متعلق ہیں۔ یہ جن اصطلاحات کو استعمال کرتے ہیں وہ ہماری اصطلاحوں سے لگا نہیں کھاتے۔''

اس طور سنسکرت کے مطالعے سے لسانیات نے اس پیش قدمی کا آغاز کیا، جس کے بغیر لسانیات، سائنس نہیں بن سکتی تھی۔ لسانیات نے سائنس کا مرتبہ حاصل کر کے سماجی، ثقافتی، سیاسی اور ادبی مطالعات میں کیا کیا نئی جہتیں پیدا کیں، یہ مطالعے کا الگ موضوع ہے۔

چوں کہ زبان کا ثقافتی تصور نوآبادیاتی سیاق میں وضع ہوا تھا، اس لیے اس تصور میں ثقافت کے اقداری عناصر کی شمولیت کی گنجائش نہیں ہو سکتی تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ نوآبادیات میں زبان کا ثقافتی تصور بعض حوالوں سے محدود اور کم و بیش میکانکی تھا۔ نوآبادیاتی سیاق میں زبان طبعی مظہر کے ان جزوی حقائق (Data) کی طرح ہے، جن کا معروضی، واضح اور قطعی علم حاصل کیا جا سکتا، ان کے زمرے بنائے جا سکتے اور ان میں رشتے قائم کیے جا سکتے ہیں۔ گریرسن نے اس بات کی وضاحت میں لکھا ہے:

''ہندوستانی زبانوں کو ایک یا دوسری ترتیب میں منظم کرنا پڑا۔ اس سے گروہ سازی کی ضرورت پیدا ہوئی اور گروہ سازی نے رشتوں کے حوالے سے نظریات سے کام لینے کو ضروری قرار دیا۔''

ایک طرف زبان کا ثقافتی تصور تشکیل دینا اور دوسری طرف اسے طبعی مظہر کی مانند سمجھنے کی کوشش کرنا ایک عجب علمی کوشش تھی جو سراسر تضاد سے عبارت تھی۔ غور کیجیے کہ زبان اگر ثقافتی اور علامتی وضع ہے تو لازماً ان اقدار اور رسمیات کی حامل ہے جنھیں زبان اور اس کی متعلقہ ثقافت نے مل جل کر جنم دیا ہے۔ ان اقدار کے اچھے یا برے ہونے اور ان رسمیات کے ناقص و صحیح ہونے کا پیمانہ خود یہ اقدار اور رسمیات ہیں۔ انھیں سمجھنے کی کوشش خود ان کے پیمانوں سے کی جا سکتی ہے۔ ان پر باہر سے یا کسی دوسرے سائنسی اصول یا ثقافتی اقداری نظام کی رو سے حکم نہیں لگایا جا سکتا مگر یہ حکم لگایا گیا۔ زبان بطور ثقافتی تصور کا مطالعہ جب اٹھارھویں اور انیسویں صدی عیسوی کے عام یورپی سائنسی اصولوں کے تحت کیا گیا اور زبان کی اقدار اور رسمیات کو طبعی مظہر کے جزوی حقائق کی صورت گرفت میں لیا گیا تو ان کے برے اور ناقص ہونے کے فیصلے صادر کیے گئے۔ ان فیصلوں کی بنیاد کے آبادکارانہ مقاصد اور آبادکاروں کے ثقافتی اقداری پیمانے تھے۔ یہ فیصلے زیادہ تر ہندوستان کی ورنیکلر زبانوں سے متعلق تھے۔

زبان کی اقدار اور رسمیات سمندر کی تہہ میں پڑے موتی نہیں ہوتے کہ آسانی سے نظر نہ آئیں گے۔ یہ سمندر کی ان لہروں کی مانند ہیں جو سمندر کی روانی کا نتیجہ اور مظہر ہیں۔ لہٰذا ممکن نہیں کہ سمندر (زبان) کا نظارہ اس کی لہروں (اقدار و رسمیات) کے بغیر کریں۔ یہی وجہ ہے کہ اوّل اوّل یورپیوں کی نوآبادیاتی اغراض غیر علانیہ تھیں تو انھوں نے ہندوستان کی زبانوں کی اقدار کے حسن اور رسمیات کی خوبی کو محسوس کیا اور ان کی تحسین کی۔ ایڈورڈ ٹیری (جو طامس رو کے ساتھ ہندوستان آیا تھا) نے ''ایسٹ انڈیز کا سفر'' (1655ء) میں 'انڈوستانی' (ہندوستانی) یعنی اردو کو رواں زبان کہا اور اسے بہت سی باتوں کو چند لفظوں میں بیان کرنے کی خوبی سے متصف قرار دیا، مگر جب 'ہندوستانی' اور دیگر زبانوں کے باقاعدہ یورپی مطالعات شروع ہوئے اور ان مطالعات کو اپنے نظامِ حکمرانی کا حصہ بنایا گیا تو برنارڈ ایس کوہن کے مطابق ایک ''تعلیماتی عرصہ'' اور ڈسکورس (شرق شناسی) وجود میں آیا جس کے ذریعے علم کی ہندوستانی صورتوں کو یورپی اشیا میں تبدیل کر دیا گیا۔

گویا ہندوستانی زبانوں کو یورپی اصولوں اور نوآبادیاتی مقاصد کے تحت زیرِ مطالعہ لایا گیا۔ ان کا مطالعہ خالص علمی اور بے غرضانہ نہیں تھا، ایک ڈسکورس تھا جو طاقت اور اجارے کی حکمتِ عملی سے لازماً ملوث ہوتا ہے۔ اب ہندوستانی زبانوں کے یورپی مطالعات (قواعد، لغات، تحقیق، تراجم، نصابی کتب) دراصل وہ 'یورپی اشیا' تھے جن کی اقدار اور رسمیات کا پیمانہ ہندوستانی زبانیں نہیں، یورپی اور استعماری تصورات تھے۔ اس امر کی ایک عام مثال گریرسن کا وہ تبصرہ ہے جو اس نے ایڈورڈ ٹیری کی مذکورہ بالا رائے پر کیا ہے۔ گریرسن فرماتے ہیں: ''ہندوستانی کو یہ بلا استحقاق شہرت کئی نسلوں تک حاصل رہی۔'' آگے وہ کلکتہ ہائی کورٹ کے ایک ابتدائی انگریز جج کا قصہ لکھتے ہیں جس نے ایک شخص کی سزائے موت کا طویل فیصلہ انگریزی میں لکھا۔ فیصلے میں جرم کی شدید نوعیت، مجرم کے والدین کے غم ناک احساسات اور توبہ کے بغیر مجرم کی عاقبت کے خراب ہونے کا تفصیلی ذکر کیا۔ جج نے عدالت کے ترجمان سے کہا کہ وہ قیدی کے لیے فیصلے کا ترجمہ کر دے۔ یہ ترجمہ فقط چھ الفاظ پر مشتمل تھا: ''جاؤ، بدذات، پھانسی کا حکم ہوا۔'' ایک طویل فیصلے کا اتنے کم لفظوں میں اس قدر موثر ترجمہ! جج ہندوستانی (اردو) زبان کے ایجاز پر ششدر ہوا اور تحسین کیے بنا نہ رہ سکا۔

''گریرسن'' کے نزدیک ٹیری اور جج کی تحسین و حیرت بلا جواز اور بلا استحقاق ہے۔ کیوں؟ اس لیے نہیں کہ گریرسن، ایڈورڈ ٹیری اور انگریز جج کی نسبت ہندوستانی زبان کی روانی اور ایجاز کی صلاحیت کو پہچاننے اور پھر فیصلہ دینے کی بہتر مہارت رکھنے کے دعوے دار ہیں کہ ان کے برعکس گریرسن ہندوستانی زبانوں کے باقاعدہ محقق اور لسانیات کے ماہر ہیں۔ اصل یہ ہے کہ گریرسن کا 'ہندوستانی' کی روانی اور ایجاز کو بلا استحقاق قرار دینا اس موقف اور پوزیشن کا اظہار ہے جو شرق شناسی کے ڈسکورس ہی کا ایک جز

ہے اور جس کے تحت نو آبادیاتی ممالک کی زبانوں کو خود ان کی اقدار اور رسمیات کے پیمانے سے نہیں یور آبادکارانہ مقاصد کے تحت سمجھا جاتا اور ان کے بارے میں آرا قائم کی جاتی ہیں۔ اسی بات کا ایک اور پہلو بھی ہے۔ گریرسن نے جس 'علمیاتی پوزیشن' سے ہندوستانی زبانوں کا جائزہ مرتب کیا، اس کی رو سے زبانوں کی فصاحت و بلاغت کی اقدار کا تصور تک محال تھا۔ زبانیں محض جزوی حقائق (data) تھیں، قابلِ مشاہدہ حقائق کی حامل تھیں جنھیں جمع کیا جا سکتا اور ان کے زمرے اور شجرے بنائے جا سکتے تھے اور صرف اسی صورت میں زبانوں کے علم کو "نو آبادیاتی علم" میں تبدیل کیا جا سکتا تھا۔ زبانوں کو خود ان کے ثقافتی تناظر میں سمجھنے اور خود ایک زبان کی رسمیات و ضوابط کو اس زبان کے لیے حکم بنانے کا آغاز سوشیور کے نظریات سے ہوا۔

سترھویں اور اٹھارھویں صدی عیسوی میں لسانیات کا علم ابتدائی مرحلے میں تھا۔ چنانچہ یورپی آباد کاروں اور مستشرقین نے ہندوستانی یا افریقی زبانوں کے مطالعے کے لیے عموماً یورپی سائنس کے ان عام اصولوں سے کام لیا جو طبعی اور سماجی مظہر میں فرق نہیں کرتے تھے۔ روشن خیالی کی عقلیت پسندی انھی اصولوں سے عبارت تھی، جو آفاقی اور غیر مبدل اصولوں کو دریافت کرتی تھی۔ عقلیت پسندی اور آفاقیت پسندی کے اصول اس حقیقت کے سلسلے میں بالکل کورے تھے کہ زبان سمیت دوسرے سماجی مظاہر کا ایک اپنا علاماتی نظام (Semiotic System) ہوتا ہے جو طبعی مظاہر میں یکسر مختلف تو ہوتا ہے ہی، دوسری زبانوں سے بھی مختلف ہوتا ہے۔ گویا ہر زبان کا "نظامِ معانی" الگ ہے مگر سترھویں تا انیسویں صدی عیسوی کے یورپی لسانی مطالعات میں زبانوں کے جداگانہ نظام ہائے معانی کا تصور عام طور پر موجود نہیں تھا۔ اس تصور کی عدم موجودگی نے عجب گل کھلائے۔ انگریزی میں معنی کا تصور یہ تھا کہ معنی لفظ میں مقید ہوتا ہے مگر معنی ہمیشہ کے لیے ایک لفظ میں مقید نہیں ہوتا، معنی کو نہ صرف ایک لفظ سے دوسرے لفظ میں بلکہ کسی فطری مظہر میں بھی منتقل کیا جا سکتا ہے۔ چناں چہ سو فی صد ترجمہ ممکن اور ٹھیک مترادفات موجود ہو سکتے ہیں۔ گویا معنی آفاقی ہے جس کی ایک بنیادی اور غیر مبدل ساخت ہوتی ہے۔ اسے ایک زبان کے ایک سے زیادہ لفظوں اور کسی دوسری زبان۔ کہ کسی لفظ میں مقید کیا جا سکتا ہے۔ معنی کے اسی تصور کے تحت ہندوستانی زبانوں سے انگریزی میں تراجم کیے گئے اور یہ اطمینان محسوس کیا گیا کہ تراجم اصل متن کا متبادل ہیں۔ "گل کرسٹ" نے The Anti Jargonist میں ترجمہ کاری کی وضاحت دراصل مذکورہ تصور معنی کے تحت ہی یوں کی ہے۔

"میں نے ہر پیراگراف کا احتیاط سے جائزہ لیا، جانچا اور اسے درست کیا، یہاں تک کہ ہم [گل کرسٹ اور ہندوستانی منشی] نے وہ اصل ترجمہ حاصل کر لینے پر دو طرفہ اطمینان محسوس کیا، جس کی اصل متن سے مطابقت اب ایک نئی آزمائش سے مشروط ہے۔ میں اس ترجمے کو لفظ بہ لفظ انگریزی میں

ہندوستانی متن کی اصل ترتیب کے ساتھ پھر منتقل کرتا ہوں اور اگر تقسیم بذریعہ ضرب کے ثبوت کی طرح، یہ ترجمہ آزمائش پر پورا اترتا ہے تو میں مطمئن ہوں اور مجھے اسے اصل دستاویز کے کامل حقیقی عکس کے طور پر پیش کرنے میں حذر نہیں۔''

گل کرسٹ کے متن کو ترجمے اور ترجمے کو متن میں الٹنے پلٹنے اور اسے ضرب تقسیم کے پڑتالی قاعدے کی طرح انجام دینے کے پس پشت دراصل یہ عقیدہ کام کر رہا ہے کہ ایک زبان کے دوسری زبان میں ٹھیک اور قطعی مترادفات موجود ہیں اور انھیں محنت سے دریافت کیا جا سکتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا ہندوستانی زبانوں میں بھی معنی کا یہی تصور کارفرما تھا؟

برنارڈ ایس کوہن نے کہا ہے کہ سترھویں صدی عیسوی کے یورپی علامات اور مطابقتوں کی دنیا میں جب کہ ہندوستانی 'واقعی اور مادی' دنیا میں رہتے تھے۔

لہٰذا مغل ہندوستان میں معنی کا تصور انگریزی سے بالکل مختلف تھا۔ ہندوستانی فارسی میں معنی اپنے متعلقہ لفظ یا شے کے علاوہ ناقابلِ انتقال تھا، اس لیے کہ الفاظ اور اشیا سے تصورات اور اقدار کا ایک ایسا سلسلہ منسلک تھا، جسے دربار کے کلچر نے بطورِ خاص پیدا کیا تھا اور جسے لفظ سے جدا نہیں کیا جا سکتا تھا۔ بادشاہ جب کوئی فرمان جاری کرتا یا کسی کو خطاب سے نوازتا تو وہ محض حکم اور تحسین سے بڑھ کر ہوتا لہٰذا نہ ان کا ترجمہ ممکن تھا نہ ان کا کوئی متبادل و مترادف۔

معنی کے آفاقی اور مخصوص لفظ کی قید سے آزاد ہونے کا یورپی تصور ایک زبردست تضاد کا حامل بھی تھا، جس کی طرف ابتداً دھیان نہیں تھا۔ اگر ''یورپی معانی'' کے ٹھیک ٹھیک مترادفات ہندوستانی زبانوں میں موجود ہیں تو اس کا صاف مطلب ہے کہ یورپ اور ہندوستان ''مطابقتوں اور علامات'' کی ایک ہی دنیا میں رہتے بستے ہیں مگر استعماری تخیل کے لیے اس سے زیادہ صدمہ انگیز تصور ہو ہی نہیں سکتا۔ استعماری تخیل فرق و امتیاز، درجہ بندی اور تقسیم و تفریق کی جس فرضی دنیا کو وجود میں لاتا ہے، اس میں ''مطابقت و مترادف'' کی کوئی گنجائش نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جلد ہی معانی کے آفاقی تصور کو یا تو ترک کر دیا جاتا ہے یا اسے یورپی تہذیب کے اس آفاقی بیانیے میں بدل دیا جاتا ہے، جسے ہر جگہ اور ہر زمانے کے لیے مثالی نمونہ قرار دیا جاتا ہے اور اس کے رواج کی مساعی کی جاتی ہیں۔

یورپیوں نے ہندوستانی زبانوں کا مطالعہ اپنی زبان کے نظامِ معنی کے تحت کیا۔ نوآبادیاتی سیاق میں زبان کا سوال اوّل اوّل ایک ثقافتی رکاوٹ کے طور پر سامنے آتا اور بعد ازاں ایک ثقافتی منصوبے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ثقافتی رکاوٹ دور کرنے کی غرض سے محکوم ملکوں کی کلاسیکی اور ورنیکلر زبانیں سیکھی جاتیں، ان کے قواعد، لغات مرتب کیے جاتے، ان پر تحقیق کی جاتی اور ان کی تحصیل و تعلیم کے لیے ادارے وجود میں لائے جاتے ہیں۔ دراصل جب تک یہ ثقافتی رکاوٹ موجود ہے، محکوموں کے لیے احکامات

جاری کیے جا سکتے ہیں نہ ان سے ٹیکس اکٹھا کیا جا سکتا ہے اور نہ اپنے وضع کیے گئے قانون کی حکمرانی قائم کی جا سکتی ہے۔ اگرچہ ثقافتی رکاوٹ دور کرنے کا یہ طریقہ، جس میں نو آبادیاتی باشندوں سے خود ان کی زبان میں تخاطب ہوتا اور ان باشندوں کے مذہب و آئین سے براہِ راست شناسائی کی کوشش ہوتی ہے، طاقت ہی کے حصول کا واضح منشا لیے ہوتا ہے مگر نو آبادیات کو فقط طاقت کے حصول سے نہیں، طاقت پر حتی المقدور، اجارے کی خواہش بھی ہوتی ہے۔ اس خواہش کی تکمیل کے ایک حربے کے طور پر آباد کار اپنی زبان مسلط کرتا ہے۔ زبان کا یہ تسلط ایک کثیر المقاصد ثقافتی منصوبہ ہوتا ہے۔ چوں کہ آباد کار اسی عرصے میں اپنی زبان کے نفاذ کا فیصلہ کرتا ہے، جب نو آبادیاتی ملکوں کی زبانوں کی تحصیل و تحقیق کی ایک باقاعدہ روایت تشکیل پا رہی ہوتی ہے، اس لیے مقامی زبانوں اور انگریزی و فرانسیسی کے حامیوں میں تنازع بھی جنم لیتا ہے۔ تاہم یہ تنازع مقصد پر نہیں، مقصد کے حصول کے طریق کار پر ہوتا ہے۔ اس تنازعے میں انگریزی و فرانسیسی کے حامی جیت جاتے اور اس کے ساتھ ہی نو آبادیاتی ممالک ایک بالکل نئی ثقافتی صورتِ حال میں داخل ہوتے ہیں۔

محکوم ملکوں میں انگریزی و فرانسیسی کے نفاذ کے فیصلے کے پیچھے دراصل زبان کی 'کثیر الجہتی طاقت' کا غیر متزلزل یقین کار فرما ہوتا ہے۔ زبان کی اس طاقت کو یورپ نے سترھویں صدی عیسوی کے آس پاس اس وقت دریافت کیا تھا، جب یورپی 'ورنیکلر زبانوں' (جیسے انگریزی، فرانسیسی، جرمن وغیرہ) نے کلاسیکی لاطینی کی جگہ لینی شروع کی، خصوصاً جب عیسائی مذہبی متون کے یورپی ورنیکلر میں تراجم ہوئے۔ اس کے بعد تو گویا دبستان کھل گیا۔ یورپی ورنیکلر میں 'متن سازی' کا وہ لامحدود عمل شروع ہوا، جس نے ورنیکلر کو نہ صرف کلاسیکی لاطینی سے بڑھ کر سماجی حیثیت دی بلکہ نشاۃ ثانیہ اور پھر جدیدیت کو بھی ممکن بنایا۔ یورپی جدیدیت کے وجود میں آنے اور فروغ پانے میں ایک اہم کردار یورپی دیسی زبانوں میں ان متون کا (بصورت ترجمہ یا طبع زاد) وجود میں آنا تھا جو کلاسیکی متون کے حریف ہی نہیں اثر و عمل میں، بڑھ کر بھی تھے۔ اس طور یورپ نے ایک عظیم ثقافتی تبدیلی میں زبان کی طاقت اور کردار کا تاریخی علم حاصل کیا تھا۔

وینا زیگل کے بقول: "استعماری تخیل کی مدد ان طریقوں کی ثقافتی یادداشتوں نے کی جن کے ذریعے یورپی ورنیکلر نے اپنی جدید کارانہ صورتیں، یونانی اور لاطینی سے براہِ راست تراجم کی وجہ سے اختیار کیں۔"

دوسرے لفظوں میں جب یورپ کے دل میں استعماری امنگیں جاگیں اور وہ توسیع پسندی کے عالم گیر عزائم لے کر ایشیا و افریقہ پہنچا تو اس کے پاس یہ تاریخی و تجربی علم تھا کہ زبان ثقافتی تبدیلی کا غیر معمولی ملکہ رکھتی ہے۔ ایک زبان دوسری زبان کو بے دخل کر سکتی، ایک زبان، دوسری زبان کو شرف و اقتدار سے محروم کر سکتی، ایک زبان، کسی دوسری زبان کے سارے "فنی سرمائے" کو بڑی حد تک اپنی دست رس میں

لاسکتی اور نئی طبقاتی اور ثقافتی شناختوں کو وجود میں لاسکتی ہے۔ اسی علم کو یورپ میں جدیدیت (ماڈرنیٹی) اور جدیدکاری (ماڈرنائزیشن) کے لیے استعمال کیا گیا اور اسی علم کو ایشیا و افریقہ میں یورپی استعماری تخیل نے 'کلچرل پالیٹکس' کے لیے برتا۔ ایشیا و افریقہ کی نو آبادیوں میں جدیدیت اور جدیدکاری کی جو لہر پیدا ہوئی اور ان کی جو صورتیں سامنے آئیں وہ اسی 'کلچرل پالیٹکس' یعنی ثقافتی سیاست کا بالواسطہ نتیجہ یا با قاعدہ حصہ ہیں اور یہی حقیقت یورپی جدیدیت کو نو آبادیاتی ممالک کی جدیدیت سے جدا بھی کرتی ہے۔

ثقافتی سیاست کی کامیابی اس میں تھی کہ اس کا ایک تمثال (پرسونا) تیار کیا جاتا۔ چنانچہ 1837ء میں جب انگریزی کو ہندوستان میں ذریعہ تعلیم اور عدالتی زبان کے طور پر نافذ کیا گیا تو اس کے اصل منشا پر مشنری مقصد کا نقاب چڑھایا گیا۔ اوّل یہ بات ثابت کرنے کی باقاعدہ منصوبہ بندی کی گئی کہ تمام نو آبادیاتی ممالک تہذیب سے عاری ہیں۔ تہذیب کو ایک وسیع المعانی اصطلاح کے طور پر پیش کیا گیا۔ اس

میں علم، اخلاق، قانون، امن، ادب ایسے کئی عناصر شامل سمجھے گئے۔ ہر چند نو آبادیاتی ملکوں کے کلچر میں یہ عناصر پہلے سے موجود تھے مگر انھیں یورپی معیارات سے جانچا گیا اور ان سے مختلف و متصادم سمجھا گیا۔ مختلف و متصادم عناصر کی ثقافتی تعبیروں کا ملنا پالنے کے بجائے یورپی تہذیب کو برتر اور کسوٹی قرار دے دیا گیا۔ نو آبادکار جب یہ ثابت کرنے میں کام یاب ہو گیا کہ ان کی نو آبادیوں میں یورپی طرز کی تہذیب کا گزر نہیں، اور یہ کام یابی بڑی حد تک ریاستی اداروں پر اجارے کا نتیجہ تھی ___ تو اسے بقول ارل گرے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں تھا: "کیا اس میں کوئی شک ہو سکتا ہے کہ سفید آدمی کو لازماً اپنی برتر تہذیب کو کالی نسلوں پر مسلط کرنا ہے اور وہ کرے گا۔"(6)

اسی بات کو زیادہ زوردار پیرائے میں لاہور ہی میں پیدا ہونے والے رڈیارڈ کپلنگ نے The White Man's Burden' میں پیش کیا۔ فروری 1899ء میں Mc Cluver's Magazine میں شائع ہونے والی اس نظم میں نو آبادیاتی باشندوں کو 'نصف شیطان اور نصف بچے' قرار دیا گیا تھا، جنھیں مہذب بنانے کا بار گراں سفید آدمی نے اپنے نازک شانوں پر لیا۔

Take up the white Man's burden– Send forth the best ye bread – – Go, bind your sons to exil To serve your captive's need; To wait, in heavy harness, on fluttered and will – – Your new-caught sullen peoples. Half devil and half child 15

'نصف شیطانوں اور نصف بچوں' کو مہذب بنانا ثقافتی منصوبہ تھا۔ اس کے لیے انگریزی کو مہذب

بنانے کی قوت' کے طور پر متعارف کرایا گیا۔ اہلِ یورپ نے زبان کی تہذیب سازی کی قوت کا تصور اسی 'ورنیکلرائزیشن' سے اخذ کیا تھا، جس کے ذریعے دیسی انگریزی نے کلاسیکی لاطینی و یونانی کی جگہ لی تھی۔ اسی لیے "میکالے" نے اپنی مشہور رپورٹ میں یہ عزم ظاہر کیا تھا کہ انگریزی کا ہندوستان کے لیے وہی کردار ہوگا جو لاطینی و یونانی کا مغربی یورپ کے لیے تھا۔ اس کا ٹھیک مطلب تو یہ تھا کہ جس طرح انگریزی نے لاطینی و یونانی کے متنی سرمائے سے قوت کشید کی تھی، اسی طرح ہندوستانی دیسی زبانیں انگریزی سے طاقت حاصل کریں گی اور بالآخر ہندوستان میں جدیدیت اور جدید کاری کا وسیلہ بنیں گی مگر یہ 'مطلب' بھی تمثال (پرسونا) ہی تھا، اصل مقصد انگریزی کا تسلط تھا۔ اس تمثال (پرسونا) کو وارنٹ کرابی نے، کپلنگ کی نظم کے جواب میں لکھی گئی The Real White Man's Burden میں تارتار کیا تھا جو فروری 1899ء میں نیویارک ٹائمز میں شائع ہوئی تھی۔

Take up the White Man's burden; To you who thus succeed In civilizing savage hoards They owe a debt, indeed; concessions, pensions, salaries, And privilege and right, With outstretched hands you raise to bless Grab every thing in right 16

انگریزی کو مہذب بنانے اور جدیدیت برپا کرنے کی قوت' کے طور پر پیش کرنا "ڈسکورس" تھا: علمی اور ثقافتی نقطۂ نظر کے پردے میں طاقت و اجارے کا حصول تھا۔ چناں چہ 1844ء میں برطانوی استعمار نے فیصلہ کیا کہ سرکاری ملازمتوں میں صرف ان ہندوستانیوں کو ترجیح دی جائے گی جو انگریزی جانتے ہوں۔

انگریزی زبان کے علم کو ماتحت ملازمتوں سے جوڑنے کے ساتھ ہی سفید آدمی کے اس ثقافتی منصوبے سے نقاب ہٹ گیا جس کا مقصد ہندوستان کو "مہذب اور جدید" بنانا ظاہر کیا گیا تھا۔ چناں چہ انگریزی نظامِ تعلیم کے ذریعے زیادہ تر وہ کلرک اور ماتحت ملازم ہی پیدا ہوئے جو بلند تر انسانی مقاصد سے ناآشنائے محض تھے۔ جلد ہی یہ بات عیاں ہوتی چلی گئی کہ انگریزی کو طاقت اور تحکم کی زبان کے طور پر نافذ کیا گیا تھا۔ انگریزی "لسانی استعمار" کا ذریعہ، مظہر اور استعارہ بنی۔

لسانی استعماریت کا سادہ مطلب کسی زبان کا ایسا غلبہ ہے جو دیگر زبانوں کی پسپائی اور استحصال کی شرط پر ہو۔ لسانی استعماریت میں ایک زبان سے وہ قوت وابستہ کر دی جاتی ہے جو دوسری زبانوں کو طاقت اور انھیں سماجی عرصے میں حاصل مقام سے محروم کرتی چلی جاتی ہے۔ زبان کی قوت بقول رابرٹ فلپسن، ساختی اور ثقافتی ہے۔ ساختی، مادی خصوصیات (جیسے ادارے، معاشی مفادات) اور ثقافتی، غیر مادی یا

آئیڈیالوجیکل خصوصیات رکھتی ہے۔

لہٰذا انگریزی کی استعماریت کو قائم کرنے کے لیے اسے ریاستی و تعلیمی امور کی زبان بنایا گیا، سرکاری عہدوں کے لیے لازم کیا گیا اور معاشی مفادات کے حصول کا اہم ذریعہ بنایا گیا نیز اس سے عزت، وقار، برتری، اسٹیٹس کو جوڑ دیا گیا۔

یہ واضح کرنے کی اشد ضرورت ہے کہ دنیا کی ہر زبان میں یہ صلاحیت خلقی طور پر موجود ہوتی ہے کہ وہ سماجی قوت حاصل کر سکے۔ ثقافتی قوت تو زبان میں پہلے سے موجود ہوتی ہے اور اس کا اظہار اپنے متعلقہ سماجی گروہ کو منفرد شناخت دینے کی صورت میں ہوتا ہے۔ اسی طرح ہر زبان، سرکار دربار کی زبان اور عزت، وقار کی علامت بننے کی اہلیت، خود زبان اپنی تشکیل کے عمل ہی میں حاصل کر لیتی ہے۔ لسانی استعماریت قائم کرتے ہوئے زبانوں کی اس صلاحیت کا نہ صرف شعور موجود ہوتا ہے، بلکہ اس شعور سے ایک قسم کا خوف بھی وابستہ ہوتا ہے۔ اس خوف کی کم وبیش وہی کیفیت ہوتی ہے جس کا تجربہ کسی بھی آمر کو لوگوں کی ممکنہ بغاوت کے سلسلے میں عام طور پر ہوتا ہے۔ چناں چہ لسانی استعماریت میں یہ کوشش مسلسل کی جاتی ہے کہ دوسری زبانیں معاشی اور نظریاتی قوت حاصل نہ کر سکیں۔ وہ تمام راستے مسدود کرنے کی کوششیں ہر سطح پر کی جاتی ہیں جو دوسری زبانوں کی ترقی و فروغ کے ہوتے ہیں۔ اس طور لسانی استعماریت زبانون کے مابین غیر مساویانہ رشتوں میں ظاہر ہوتی ہے۔

لسانی استعمار کے سلسلے میں پہلی کوشش، استعماری زبان اور دوسری زبانوں میں عدم مساوات کو ابھارنا اور باور کرانا ہوتی ہے۔ "لارڈ میکالے" کا یہ بیان کہ "یورپ کی کسی اچھی لائبریری کی الماری میں ایک تختے پر رکھی ہوئی کتابیں، ہندوستان اور عرب کے مجموعی سرمایہ علمی پر بھاری ہیں۔" یا یہ دعویٰ کہ "مجھے کوئی بھی ایسا مستشرق نہیں ملا جس نے یہ دعویٰ کرنے کی جسارت کی ہو کہ عربی اور سنسکرت کے شعری سرمائے کا عظیم یورپی اقوام کی تخلیقات شعری سے مقابلہ کیا جاسکتا ہے۔"

اصلاً انگریزی اور ہندوستانی کلاسیکی زبانوں میں عدم مساوات کو خالصتاً نظریاتی بنیادوں پر ابھارنے کے سلسلے میں تھا۔ میکالے کے خیالات ایک حد تک، ان مستشرقین کی مخالفت میں ظاہر ہوئے تھے جو ہندوستانیوں کو ان کی کلاسیکی زبانوں کی تعلیم دینے کے حق میں تھے کہ اس حکمت عملی سے ہندوستانیوں کے دل جیتے جاسکتے تھے لیکن میکالے ہندوستانیوں کے دل جیتنے کے بجائے ان کے ذہن بدلنے کے حق میں تھا۔ وہ ایسا ہندوستانی طبقہ وجود میں لانا چاہتا تھا جو دیکھنے میں ہندوستانی مگر ذوق و ذہن کے اعتبار سے انگریز ہو۔ دیکھا جائے تو میکالے زبان کی سماجی اور ثقافتی طاقت کا علم اور اس طاقت کو بروئے کار لانے کی حکمت عملی کا شعور، مستشرقین کے مقابلے میں زیادہ رکھتا تھا۔ ہندوستانیوں کے دل جیتنا اور دماغ بدلنا، دونوں کے سیاسی مقاصد تھے مگر مستشرقین کی حکمت عملی میں مقامی ثقافت کے لیے کسی نہ کسی

درجے میں ہمدردی موجود تھی اور "میکالے" سمیت دوسرے انگریزی پسندوں کی تدبیر میں جارحیت تھی۔ مستشرقین ہندوستانیوں کو ہندوستانی مذہبی و ثقافتی طریقوں کے تحت تابع رکھنے کے حامی تھے۔ اسی لیے وارن ہیسٹنگز نے مسلمانوں کے لیے کلکتہ مدرسہ اور لارڈ منٹو نے ہندوؤں کے لیے بنارس کالج قائم کیا۔ دوسرے لفظوں میں انھوں نے زبان کی محض ثقافتی قوت کا ادراک کیا تھا اور اس قوت کو ملیامیٹ کرنے کے بجائے اسے سیاسی و استعماری مقاصد کے لیے ابھارا تھا۔ اس کے برعکس انگریزی پسندوں کے نزدیک انگریزی زبان کی ساختی قوت کو ابھارنا اہم تھا اور ان کا موقف تھا کہ ہندوستانی ثقافتی طریقوں کے بجائے انگریزی طریقوں سے ہندوستانیوں کو تابع رکھنے کا عمل زیادہ مفید تھا۔ چنانچہ میکالے سے پہلے "چارلس ٹریولین" نے یہ موقف پیش کیا تھا: "انگریزی ادب بلاشبہ مقامی سوچ پر استعماری گرفت کے نہایت موثر ذرائع میں سے ایک ہے۔"

انگریزی کے استعماری غلبے سے ہندوستان کی کلاسیکی اور دیسی زبانوں میں عدم مساوات پوری طرح قائم ہوگئی۔ ایک نیا طبقہ بھی وجود میں آگیا جو ذوق و تحسین جمالیات کے لحاظ سے انگریز تھا۔ حقیقت میں یہ طبقہ انگریزی کا تمثال (پرسونا) تھا جو خالصتاً انگریزی استعماری مقاصد کے لیے انگریز ہونے کی اداکاری کرتا تھا۔ اس مشقت کے صلے میں وہ انگریزی حکومت کے سیاسی، معاشی حاصلات میں اُس ادنیٰ سطح پر شریک تھا جو انگریز آقاؤں کے دل میں تمام ہندوستانیوں کے لیے تھی۔ سوال یہ ہے کہ کیا انگریزی استعماریت نے زبان کی جس ساختی و ثقافتی قوت کا ادراک کیا تھا، اس کی مدد سے وہ 'مقامی سوچ' پر ناقابل شکست استعماری گرفت رکھنے میں کامیاب ہوئی؟

اس ضمن میں پہلی بات یہ ہے کہ لسانی استعماریت مقامی زبانوں سے مادی اور نظریاتی سطح پر جو فاصلہ اختیار کرتی ہے۔ اس کے نتیجے میں مقامی زبانوں میں احساسِ محرومی اور احساسِ شکست پیدا ہوتا اور پھر یہ بڑھتا ہی چلا جاتا ہے۔ لسانی استعماریت کی توقعات کے عین برعکس یہ احساسِ شکست و محرومی مقامی زبانوں سے وابستگی اور ان کے ذریعے اپنی ثقافتی شناخت استوار کرنے کے جذبے کو بڑھاوا دیتا ہے۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ لسانی استعماریت سے پہلے مقامی لوگوں میں زبان کے حوالے سے اپنی ثقافتی اور قومی شناخت پر اصرار موجود نہیں ہوتا۔ یہی 'لسانی ثقافتی قومی شناخت' محرومی و پسپائی کا دل خراش احساس لیے ہوتی ہے لیکن یہ لسانی استعماریت کو اس بساط پر فیصلہ کن کردار ادا کرنے سے باز رکھتی ہے جو مقامی سوچ کو مفلوج و معطل کرنے کی غرض سے بچھائی جاتی ہے۔ کثیر لسانی معاشروں میں جب "لسانی قومی شناخت" پر اصرار بڑھ جاتا ہے تو علیحدگی پسندی اور آزادی کی تحریکیں بھی پیدا ہوتی ہیں اور ان کا ہدف خود لسانی استعماریت اور اس کے مظاہر بھی بنتے ہیں۔

دوسری بات یہ ہے کہ لسانی استعماریت زبان کی ثقافتی قوت کو بھی ابھارتی ہے اور اس کا ذریعہ

'یورپی سائنسوں اور یورپی ادبیات' کی تدریس ہوتا ہے۔ ہر چند اس سے یہ باور کرانا مقصود ہوتا ہے کہ حقیقی علم اور بڑا ادب صرف انگریزی یا فرانسیسی میں ہے اور ان کے مقابلے میں تمام ایشیائی و افریقی زبانیں پس ماندہ و درماندہ ہیں۔ ٹی بی میکالے کے مطابق "اس زبان (انگریزی) نے فطرتِ انسانی اور حیاتِ انسانی کی متوازن اور شگفتہ ترجمانی کی ہے۔ اس زبان میں ہر تجرباتی علم کے بارے میں ایسی مکمل اور صحیح معلومات دستیاب ہیں جن کی مدد سے صحتِ عامہ کا تحفظ ہو سکتا ہے۔۔۔۔۔اور فراستِ انسانی کو نئی نئی وسعتیں مل سکتی ہیں۔ انگریزی زبان سے جسے بھی واقفیت ہے، اسے اس وسیع فکری اثاثے تک ہمہ وقت رسائی حاصل ہے جسے روئے زمین کی دانش ور ترین قوموں نے باہم مل جل کر تخلیق کیا ہے۔"

زبان کا یہ حد درجہ پر شکوہ، تفاخر آمیز اور بڑی حد تک نرگسیت پسندانہ تصور لسانی استعماریت کی بنیاد میں پتھر کا کام دیتا ہے اور نوآبادیاتی باشندے استعماری زبان کے اس تصور سے کبھی آزاد نہیں ہو سکتے۔ بعض اوقات تو وہ استعماری زبان اور حقیقی علم اور بڑے ادب کو ایک سمجھنے کے منطقی مغالطے کا شکار بھی ہو جاتے ہیں۔ وہ اس بات کو صدقِ دل سے اور پوری ذہنی دیانت داری سے ماننے لگتے ہیں کہ اگر حقیقی علم حاصل کرنا اور ترقی کرنا ہے تو صرف انگریزی پڑھنا ہوگی، اپنی زبانوں کو دریا برد کرنا ہوگا۔ ایک اور زاویے سے یہ مغالطہ انگریزی کی برتری کے ساتھ ہی اپنی زبان کی لازمی کہتری کے اس تصور کو پیدا کرتا ہے، جس کے وسیع ثقافتی مضمرات ہوتے ہیں۔ سرسید کی اس رائے میں یہی مغالطہ پوری شدت سے موجود ہے:

اگر ہم اپنی ترقی چاہتے ہیں تو ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنی مادری زبان تک کو بھول جائیں، تمام مشرقی علوم کو نسیا منسیا کر دیں، ہماری زبان یورپ کی اعلیٰ زبانوں میں سے انگلش یا فرنچ ہو جائے، یورپ ہی کے ترقی یافتہ علوم دن رات ہمارے دست مال ہوں، ہمارے دماغ یورپین خیالات سے (بجز مذہب کے) لبریز ہوں، ہم اپنی قدر، اپنی عزت کی قدر خود آپ کرنی سیکھیں، ہم گورنمنٹ انگریزی کے ہمیشہ خیر خواہ رہیں اور اس کو اپنی محسن و مربی سمجھیں۔"

لسانی استعماریت جب زبان کی ثقافتی قوت کو ابھارتی اور ریاستی و تعلیمی اداروں کے ذریعے اس کے عام بہاؤ کا اہتمام کرتی ہے تو گویا خودشکنی کا انتظام بھی کرتی ہے۔ اس کے پیشِ نظر یہ حقیقت نہیں ہوتی یا وہ اس حقیقت پر قابو پانے سے قاصر ہوتی ہے کہ زبان کی ثقافتی طاقت پر تا قابلِ شکست اجارہ محال ہے۔ علوم و ادبیات کے جس ذخیرے میں زبان کی ثقافتی طاقت مضمر ہوتی ہے، وہ ایک ایسے متن کی طرح ہوتا ہے جس کے اطراف کھلے (ended-open) ہوتے ہیں۔ یہ متن اپنے بنانے والے یا اس پر اجارے کا دعویٰ اور کوشش کرنے والوں کے منشا کے برعکس، اپنے پڑھنے والوں سے معاملہ کرنے میں آزاد ہوتا ہے اور متعدد ایسے نتائج پیدا کرتا ہے، جن کی لسانی استعماریت میں پیش بندی نہیں کی جا سکتی۔

کوئی زبان بجائے خود استعماری ہوتی ہے نہ اس میں موجود علوم و ادبیات کے رگ و ریشے میں

استعماری منشا سرایت کیے ہوتا ہے۔ استعماریت زبان کی جوہری خصوصیت نہیں، اس کا مخصوص سیاسی استعمال ہے۔ یہی صورت علوم وادبیات کی ہے جن کی سیاسی استعماری تعبیرات کی جاسکتی اور ان تعبیرات کو سیاسی اور انتظامی قوت اور تعلیمی نصاب اور عمومی بحث مباحثے کے ذریعے 'نافذ' کرنے کی کوششیں کی جا سکتی ہیں۔ زبان اور اس کے علوم وادبیات، ابجدی حروف نہیں کہ جنھیں قطعی مفہوم کی اٹل علامتوں کے طور پر ذہنوں میں راسخ کیا جاسکے۔ زبان کی چند ابجدی علامتوں سے جس طرح لاکھوں الفاظ بنائے جاسکتے اور ان الفاظ سے ماضی وحال کے بے انتہا واقعات اور تجربات اور مستقبل کے بے شمار امکانی وقوعات کا ابلاغ کیا جاسکتا ہے، اسی طرح علوم وادبیات میں ظاہر ہونے والے خیالات ونظریات بھی کسی ایک سیاق اور واحد تناظر میں مقید نہیں رہ سکتے۔ زبان کا استعماری استعمال اسے اور اس کے علوم وادبیات کو واحد سیاق کا پابند بنانے کی کوشش ضرور کرتا ہے۔ یہ کوشش دوسری زبانوں سے سماجی فاصلہ قائم کرنے اور انھیں انتظامی، تعلیمی اور تجارتی معاملات میں پس ماندہ رکھنے میں کام یاب ہوتی ہے، مگر استعماری زبان بہر حال ایک نئی زبان ہوتی ہے اور ہر نئی زبان علم کو بڑھاتی، فہم کی قلم رو کو وسیع کرتی، علیحدگی کی سرحدوں کو سکیڑتی ہے۔ نئی زبان سے ہمارے ویژن اور بصیرت کے آگے نئی دنیا طلوع ہوتی ہے، غیر متوقع شکوہ کی دنیا جس کے امتیازات بعض اوقات ہمارے امتیازات کی طرح اور بعض اوقات ہمارے لیے بالکل نئے ہوتے ہیں۔

انگریزی کے بطور نئی زبان کے ان حاصلات پر برطانوی آبادکاروں کی نظر نہیں تھی۔ ان کی نظر تو اس بات پر تھی کہ وہ لسانی تنوع کے حامل ملک ہندوستان میں واحد زبان نافذ کر کے ایک ایسی لسانی وحدت حاصل کرلیں گے، جس کے ذریعے وہ ہندوستان کی تمام لسانی وحدتوں سے ابلاغی رابطے کو ممکن بنا لیں گے اور سیاسی مفادات حاصل کرتے رہیں گے۔ یہ اسی قسم کی کوشش تھی جو پورے ہندوستان کو عیسائی ملک میں تبدیل کرنے کے لیے کبھی براہ راست اور کبھی بالواسطہ کی گئی تھی۔ اسی طرح برطانوی استعمار کے پیش نظر یہ مقصد بھی تھا کہ انگریزی کو برطانیہ عظمیٰ کی علامت بنا کر وہ ہندوستانیوں کے دلوں میں عظمت و برتری کا وہ نقش بٹھانے میں کام یاب ہوں گے جو مغل مسلمانوں کی تہذیبی عظمت کو مٹا ڈالے گا۔ 1835ء میں جب عدالتوں میں فارسی کو انگریزی سے بے دخل کیا گیا اور انگریزی کو ذریعہ تعلیم بنایا گیا تو اسی مقصد کے حصول کی طرف ٹھوس قدم اٹھایا گیا۔ ہر چند مسلم اشرافیہ اور کچھ مذہبی حلقوں نے اس کے خلاف ردِعمل ظاہر کیا اور اس ردِعمل میں زیادہ تر ان اندیشوں کو بنیاد بنایا گیا جو انگریزی کے ذریعے عیسائی مذہب کی تبلیغ ونفوذ کے سلسلے میں عام ہورہے تھے، ورنہ انگریزی کو نئی زبان کے طور پر بھی پڑھا گیا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ میکالے کے ''کالے انگریزوں'' کو چھوڑ کر، آگے چل کر جن لوگوں نے برصغیر میں جدیدیت اور آزادی فکر کی تحریکیں چلائیں اور ان تحریکوں نے خود برطانوی حکومت اور مغربی تہذیب پر تنقید کو شعار بنایا، وہ

انگریزی کے حامی یا انگریزی نظامِ تعلیم کے فیض یافتہ تھے۔ ان میں سرسید، راجہ رام موہن رائے اور دہلی کالج کے مورخ ذکاء اللہ، شاعر الطاف حسین حالی اور ناول نگار نذیر احمد اور جناح، گاندھی، نہرو، محمد علی جوہر شامل ہیں۔ تاہم یہ بات پیش نظر رہے کہ نوآبادیاتی عہد کے ابتدائی مرحلے میں، جب انحراف و بغاوت کے جذبات کم ہوتے یا غیر واضح ہوتے ہیں تو انگریزی کے حامی انگریزی کی استعماریت کا کم یا زیادہ اور شعوری یا غیر شعوری طور پر حصہ ہوتے ہیں مگر نوآبادیاتی عہد کے اگلے مراحل میں، جب بغاوت کے جذبات مکمل آزادی کے تصور میں ڈھلنے لگتے ہیں تو انگریزی کی استعماریت بھی معرض خطر میں پڑنے لگتی ہے۔ لہٰذا ہم سرسید سے اس طرزِ عمل کی توقع نہیں کر سکتے جس کے حامل محمد علی جوہر ہوتے ہیں۔

لسانی استعماریت کے طے شدہ مقاصد اس صورت میں حاصل ہو سکتے تھے، اگر انگریزی پڑھنے والے اپنی زبانوں سے مطلق اور مکمل ذہنی، جذباتی اور ثقافتی علیحدگی حاصل کر لیتے اور اپنی ثقافتی وسیاسی صورت حال سے بیگانہ محض ہو جاتے۔ چوں کہ یہ دونوں صورتیں ناممکن ہیں، اس لیے انگریزی علم کے ذریعے اپنی ثقافتی وسیاسی صورت حال کی تفہیم و تجزیے کا آغاز ہوا۔ یہ ایک پیچیدہ، تہ دار اور کثیر الجہات عمل تھا۔ کہیں انگریزی علم کے انجذاب سے اپنی صورت حال کی وہ تفہیم کی گئی، جو اپنی صورت حال کو مسخ کرنے کے مترادف تھی، کہیں انگریزی علم کے جداگانہ سیاق کا لحاظ رکھتے ہوئے اپنی صورت حال کا تجزیہ کیا گیا اور کہیں انگریزی علم کو یکسر غیر متعلق قرار دے کر اس کے خلاف بغاوت کی گئی۔

قصہ مختصر لسانی استعماریت بالآخر ایک کثیر سمتی صورت حال کو جنم دیتی ہے۔ نوآبادیاتی ممالک سیاسی آزادی حاصل کرنے کے باوجود اس صورت حال اور اس کے مضمرات سے پوری طرح نجات حاصل نہیں کر سکتے۔ صورت حال اس مفہوم میں کثیر سمتی ہوتی ہے کہ یہ کئی طرح کے لسانی اور ثقافتی رویوں کی محرک ہوتی ہے۔ یہ رویے اکثر باہم متضاد ہوتے ہیں اور ان کی وجہ سے ایک سے زیادہ ثقافتی شناختوں کے امکانات پیدا ہوتے ہیں۔ مثلاً لسانی استعماریت میں مقتدر طبقے کی زبان کو جو ساختی و ثقافتی برتری دی جاتی ہے، وہ مقامی لوگوں کی ایک جماعت کو "غیر مقامی و غیر ارضی شناخت" قائم کرنے کی تحریک دیتی ہے۔ یہ جماعت مقامی زبان کو محدود و پس ماندہ قرار دیتی اور اس سے اوپر اٹھنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ کوشش ایک آفاقی شناخت پر اصرار سے عبارت ہوتی ہے۔ مقتدر طبقے کی زبان آفاقی تسلیم کر لی جاتی ہے۔ واضح رہے کہ استعمار کا اپنی زبان کو آفاقی قرار دینا اور محکوم افراد کا اسے آفاقی تسلیم کر لینا ___ دو الگ الگ معاملے ہیں۔ استعمار عام طور پر اپنی زبان کو تاریخی و اقتداری مفہوم میں آفاقی ٹھہراتا ہے، اس کی زبان اس کی دنیا بھر میں پھیلی ہوئی نوآبادیوں میں رائج ہونے کی تاریخ رکھتی اور نوآبادیوں کی زبانوں پہ اقتداری برتری کی حامل ہوتی ہے مگر جب مقامی افراد انگریزی، فرانسیسی یا ہسپانوی کو آفاقی زبان تسلیم کرتے ہیں تو یہ ایک خالص تنقیدی فیصلہ نہیں ہوتا، یہ اس لسانی حکمت عملی کا لازمی سماجی نتیجہ ہوتا ہے کہ جو

ایک زبان کو دوسری زبانوں کی قیمت پہ اقتداری حیثیت دینے سے عبارت ہوتی ہے۔ بہرکیف مذکورہ جماعت جس ثقافتی شناخت کا دعویٰ کرتی ہے، وہ اصلاً ایک عقلی نقطۂ نظر ہے، وہ تجربے اور واردات سے بھی ہے، دلیل، منطق سے عبارت ہے۔ اس میں عصبیت نام کو نہیں ہوتی، ایک سردمہر قسم کی غیر جانب داری اور گرم جوشی اور حدت سے محروم رواداری ہوتی ہے۔ تاہم اس میں غیر معمولی لچک ہوتی ہے۔ اسے اپنی کسی ایک تعبیر پر اصرار نہیں ہوتا۔ یہ شناخت عقلی طور پر تسلیم کرتی ہے کہ زمین اس کی بنیاد ہے مگر کسی ایک خطہ زمین سے اس کی جذباتی وابستگی نہیں ہوتی۔

آفاقی ثقافتی شناخت کے حامل گروہ کے بالکل برعکس ارضی ثقافتی شناخت کی حامل ایک جماعت پیدا ہوتی ہے۔ سب سے اہم اور دل چسپ بات یہ ہے کہ لسانی استعماریت سے پہلے یہ جماعت فعال طور پر موجود نہیں ہوتی، بالقوہ ضرور موجود ہوتی ہے۔ دراصل لسانی استعماریت ہی لسانی شناختوں کا تصور عام کرتی اور انھیں ایک دوسرے کے مقابل لاتی ہے۔ (7)

محاصل:

بنیادی طور پر لسانیات کو ایک خشک ٹاپک سمجھا جاتا ہے شعبۂ اردو میں موضوع پر کوئی خاص بحث بھی نہ کی گئی تاہم ایک آدھ لیکچر ضرور دیا گیا، خلم خلم سمجھ کر کام شروع کیا اور جو ممکن ہو سکا، وہ تمام وسائل بروئے کار لائے گئے جو میسر آ سکے۔ عربی چونکہ بہت پرانی زبان ہے اس لئے یہ بھی دیکھا گیا کہ لسانیات پر اس کے کیا اثرات ہیں، جس کے لئے اسلامی ہسٹری کا خصوصی طور پر مطالعہ بھی کیا گیا ہے۔

ادب میں اس کی اہمیت مسلمہ ہے اور ادب کے طالب علم کے لئے یہ جاننا بھی ضروری ہے تاکہ وہ دنیا بھر میں لسانی تبدیلیوں کو سمجھ سکے۔ لسانی استعماریت پر بھی اب تک ہونے والی تحقیق کو اس اسائنمنٹ میں شامل کیا گیا ہے اور لسانیات پر ایک سیر حاصل بحث کی گئی ہے جو آنے والے مفکر و محقق کے لئے بے شمار پرتیں کھول دے گی اور مستقبل میں ہونے والی لسانی تحقیق کے لئے مشعلِ راہ ثابت ہو گی۔

موجودہ دور کو اگر تحقیق کا دور کہا جائے تو یہ غلط نہ ہوگا۔ آج کا دور دس سال بعد ماضی بعید کہلائے گا اور قاری کی سوچ بھی بدلے گی۔ آئے دن تحقیق میں نئی نئی جہتیں اور قواعد و ضوابط کا اضافہ ہو رہا ہے لیکن موجودہ حالات کی یہ ایک بہترین کاوش ہے۔

ادب کے قاری یا محقق پر اس کے یقیناً اچھے اثرات مرتب ہوں گے۔ خاص کر بلوچستان کے دور دراز علاقوں کے ادب کے طالب علم پر جہاں آج بھی انٹرنیٹ پر ریسرچ ایک خواب ہے اور لوگوں کے پاس لیپ ٹاپ یا ڈیسک ٹاپ کی سہولت میسر نہیں ہے، شعبۂ اردو بھی اس سہولت سے محروم ہے، تمام تر کوشش کے باوجود میں یہ جاننے سے قاصر رہا کہ اس کی وجوہات کیا ہیں؟ جامعہ کے تمام ارباب اختیار کے گوش گزار کرنے کے بعد بھی شعبہ انٹرنیٹ اور وائی فائی کی سہولت سے اب تک محروم ہے۔ ان تمام

مسائل کے باوجود اس ٹاپک پر کام کیا گیا اور ایک بہترین تحقیقی مقالہ پیش خدمت کیا جا رہا ہے جو ادب کے قاری اور محقق پر بہت اچھے اثرات کا حامل ہوگا۔

حوالہ جات:

1۔ فیروز الدین، مولوی۔ "فیروز" اللغات اردو"، جامع، نیا ایڈیشن، پبلشر، فیروز سنز، لاہور، راولپنڈی، کراچی، کل صفحات 1473

2۔ صدیقی، خلیل، پروفیسر، "زبان کا مطالعہ"، زرولی پبلشر، کوئٹہ، اکتوبر، 2001 کل صفحات 232

3۔ ttp://urdu-classics.blogspot.com/2014/01/blog-post_12.html

4۔ ttp://urdu-classics.blogspot.com/2014/01/blog-post_6536.html

5۔ کوثر جبینی، مقصود، کا آرٹیکل، ttp://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=55951

6۔ کوثر جبینی، مقصود، آرٹیکل، ttp://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=55951

7۔ آبادیاتی سیاق اور لسانی استعماریت" ویب ایڈریس: http://lib.bazmeurdu.net

کتابیات:

1۔ آبادیاتی سیاق اور لسانی استعماریت" ویب ایڈریس: http://lib.bazmeurdu.net

2۔ بخاری، سہیل، ڈاکٹر، "لسانی مقالات" (حصہ سوم)، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، ۱۹۹۱ء، کل صفحات 532

3۔ خلیل احمد بیگ، مرزا، پروفیسر، اطلاقی لسانیات، ناشر: شعبہ لسانیات علی گڑھ مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، 2007ء
ویب ایڈریس: http://kitaben.urdulibrary.org/Pages/Itlaqi.html

4۔ سکینہ مرام، پابو، ڈاکٹر، "تاریخ ادب اُردو"، پبلشر، علمی کتاب خانہ، اردو بازار، لاہور، 1985 کل صفحات 580

5۔ صدیقی، خلیل، پروفیسر، "زبان کا مطالعہ"، زرولی پبلشر، کوئٹہ، اکتوبر، 2001 کل صفحات 232

6۔ کوثر جبینی، مقصود، کا آرٹیکل:
http://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=55951

7۔ کے علی، اسلامک ہسٹری (A Study of Islamic History New Revised Edition)
ندیم پبلشرز، الفضل مارکیٹ، اردو بازار، لاہور، کل صفحات 368

8۔ فیروز الدین، مولوی۔ "فیروز" اللغات اردو"، جامع، نیا ایڈیشن، پبلشر، فیروز سنز، لاہور، راولپنڈی، کراچی، کل صفحات 1473

9۔ ttp://urdu-classics.blogspot.com/2014/01/blog-post_12.html

10۔ ttp://urdu-classics.blogspot.com/2014/01/blog-post_6536.html

11۔ لسانیات اور تنقید، نیئر، ناصر عباس، ریختہ بکس، انٹرنیٹ ورژن، پبلشر، پورب اکیڈمی اسلام آباد، 2008 کتاب کے کل صفحات۔273

https://rekhta.org/ebooks/lisaniyat-aur-tanqeed-nasir-abbas-nayyar-ebooks?lang=U

☆☆☆

باب اٹھارھواں:

مولوی عبدالحق (بابائے اُردو)

موضوع منتخب ہونے کے بعد مجوزہ کتابوں کی تلاش شروع کی گئی حسب سابق شعبۂ اردو لائبریری میں کچھ نہ ملا نہ ہی مرکزی لائبریری سے کوئی کتاب دستیاب ہوئی، دوستوں سے ذکر کیا تو انہوں نے بھی معذرت کر لی، کیا کیا جائے اب۔۔۔۔۔لکھنا تو ہے، کھوج تو لگانا ہے، انٹرنیٹ پر مختلف ویب سائٹس پر کچھ مواد ملا جسے ٹائپ کرانا پڑا پھر ایک رف مسودہ تیار کر کے دوبارہ سے اس کا جائزہ لیا گیا تو اندازہ ہوا کہ بات بن جائے گی۔

ویب پر مولوی عبدالحق کی شخصیت اور فن پر ایک تحقیقی مقالہ بھی ملا اس کو بھی بغور پڑھا گیا مگر وہ اسقدر مفصل تھا کہ بار بار پڑھ کر یہ اندازہ ہوا کہ ایک اسائنمنٹ کے لئے بہت زیادہ مواد ہے۔ پھر قلم کاغذ پکڑا اور لکھنا شروع کیا اور لکھنے کے بعد کمپوزنگ کا مرحلہ آیا جو بخیر وخوبی انجام پا گیا۔ اس کے بعد پروف ریڈنگ کی گئی۔ پھر ایک بار پرنٹ کر کے دوبارہ پڑھا اور فائنل کیا گیا۔

اب اس کوشش میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں یہ فیصلہ اپنے اساتذہ اور ادب کے طالب علم پر چھوڑ دیا۔۔۔۔۔لیکن پوری کوشش کی گئی ہے کہ مولوی عبدالحق کے زندگی اور ادب میں انکی خدمات کا پورا خاکہ پیش کیا جائے۔

مولوی عبدالحق کے بچپن سے لے کر انکی موت تک کے تمام حالات وواقعات کا تفصیل سے جائزہ لیا گیا ہے۔ جس میں انکی شادیوں کی ناکامی اور خاندانی پس منظر بھی موجود ہے، پھر انگریز دور حکومت سے لے کر صدر ایوب خان کے دور حکومت تک اردو زبان وادب کے لئے انہوں نے کیا کام کئے سب کچھ درج کرنے کوشش کی گئی ہے۔ اس اسائنمنٹ سے ادب کے قاری کو کافی معلومات میسر ہونگی۔

ڈاکٹر سید معراج نیر نے اپنے تحقیقی مقالے میں مولوی عبدالحق کے بچپن اور ان کی ابتدائی تعلیم اور خاندانی حالات پر ان کے بھتیجے محمود حسین نے تفصیلی روشنی ڈالی ہے وہ لکھتے ہیں:

"یہ سب ہندو تھے اور کائستھ برادری سے تعلق رکھتے تھے ان میں سے ایک صاحب عہد شاہجہانی میں مشرف بہ اسلام ہوئے اور شیخ عبدالدائم نام پایا ان کی اولاد شمال مغربی ہند جس کو آج اتر پردیش کہا جاتا ہے کے تمام اضلاع میں پھیل گئی ان ہی میں سے ہمارے مورث اعلیٰ شیخ صادق حسین تھے، جن کی قبر آج بھی ہمارے خاندانی قبرستان ہاپوڑ میں موجود ہے شیخ صادق حسین مرحوم سے جو سلسلہ چلا اس میں میرے

دادا شیخ علی حسین صاحب مرحوم تھے، جن کی آٹھ اولادیں ہوئیں چار لڑکے اور چار لڑکیاں اولادِ نرینہ میں سب سے بڑے شیخ ضیاء الحق صاحب مرحوم تھے، اس کے بعد مولوی عبدالحق اب صرف میرے والد مولوی احمد حسن، جو بابائے اردو کے چھوٹے بھائی ہیں بقید حیات ہیں باقی سب بہن بھائیوں کا انتقال ہو چکا ہے۔"

لیکن بابائے اردو مولوی عبدالحق کے ایک خاص ملازم عبدالرشید جن کی تین پشتیں (دادا والد اور عبدالرشید) مولوی عبدالحق کے خاندان کی خدمت میں رہیں، اپنے ایک انٹرویو میں، جو انہوں نے مولوی عبدالحق کی وفات پر شمیم احمد کو دیا تھا، محمود حسین صاحب کے اس بیان سے اختلاف کیا ہے۔ جس میں شیخ محمود حسین نے اپنے دادا کی آٹھ اولادیں بتائی تھیں صوفی عبدالرشید اپنی والدہ کی روایت سے بتاتے ہیں:

"مولوی صاحب سمیت تین بھائی اور تین بہنیں تھیں بھائیوں میں بڑے ضیاء الحق صاحب ہاپوڑ میں رہتے تھے منجھلے بھائی عبدالحق صاحب تھے اور چھوٹے احمد حسن، جو بھوپال میں انجینئر تھے مولوی صاحب کی بڑی بہن منشی اخلاق حسین محرر اور زمیندار کو بیاہی گئی تھیں، جو ہاپوڑ میں رہتے تھے باقی دو چھوٹی بہنیں بھی ہاپوڑ کے زمیندار گھرانوں میں بیاہی گئی تھیں۔"

غیور عالم صاحب نے "قومی زبان" کراچی 1968ء میں بابائے اردو مولوی عبدالحق کی سوانحی خاکہ اپنی ذاتی تحقیق کی بنیاد پر تحریر کیا گو اس تحقیقی خاکے میں انہوں نے تحقیقی حوالے، شواہد اور روایتوں کا تذکرہ نہیں کیا، لیکن تحریر میں بابائے اردو مولوی عبدالحق کے خاندانی پس منظر پر اچھی خاصی روشنی پڑتی ہے۔ وہ تحریر کرتے ہیں:

"بابائے اردو مولوی عبدالحق کے خاندان کے بارے میں کچھ زیادہ نہیں کہا جا سکتا۔ روایتیں کمزور ہیں ہاں صرف ان کے جد اولیٰ صادق علی کے نام کا پتہ چلتا ہے، لیکن درمیانی کڑیاں غائب ہیں اور ہمیں ان کے خاندان کا سلسلہ ان کے دادا صفدر بخش سے شروع کرنا پڑتا ہے۔ شیخ صفدر بخش کے دو بھائیوں کے نام جو مجھے اپنی ذاتی تحقیق کے دوران میں معلوم ہوئے ان میں ایک کا نام شیخ بشارت علی اور دوسرے کا شیخ ضامن علی تھا۔ ان میں شیخ صفدر بخش ہی سب سے بڑے نکلے۔ شیخ صاحب نے دو شادیاں کیں ان میں پہلی بیوی سے شیخ امام بخش وغیرہ تھے جن کے خاندان کے افراد آج بھی ہاپوڑ میں موجود ہیں دوسری بیوی سے شیخ علی حسن تھے جو مولوی عبدالحق کے والد تھے۔"

شیخ علی حسن کے سات اولادیں تھیں ان میں سب سے بڑے شیخ ضیاء الحق، شیخ احمد حسن اور چھوٹے محمود تھے، ان کا انتقال بچپن ہی میں ہو گیا تھا۔ بعض حضرات نے جب بابائے اردو کے خاندانی حالات پر روشنی ڈالی تو انہوں نے ان کے صرف تین بھائیوں کا تذکرہ کیا۔ شیخ احمد حسن نے بھی اپنے چھوٹے بھائی محمود کا ذکر نہیں کیا۔ انہوں نے شاید اس وجہ سے کہ وہ بچپن میں انتقال کر گئے تھے اہمیت نہیں

دی، لیکن میں نے یہ ذکر ضروری سمجھا، اس لئے کہ آئندہ تحقیقی اعتبار سے غلطی کا امکان نہ رہے۔ دوسرا یہ کہ حالات کی گرد جب عبدالحق کے خاندانی حالات پر دبیز ہو جائے گی تو غلطی ایک حقیقت بن جائے گی، اور ان کے خاندانی حالات لکھنے والے تحقیق اور یقین کے ساتھ ان کے دو بھائیوں کا ذکر کریں گے۔ اس لئے میں نے زیادہ اختصار بہتر نہ سمجھا۔ بابائے اردو کے تین بھائیوں کا تو ذکر کر چکا ہوں، اس کے علاوہ ان کی تین بہنیں تھیں۔

بابائے اردو مولوی عبدالحق صاحب کے خاندانی پس منظر کے سلسلے میں ہمیں مولوی عبدالحق صاحب کے بھائیوں کا تذکرہ تو تفصیل سے مل جاتا ہے لیکن بہنوں کے سلسلے میں صرف اشارے یا ان کی شادیوں کا ذکر ملتا ہے۔ مولوی عبدالحق کے بڑے بھائی کسی تعارف کے محتاج نہیں وہ بے باک صحافی تھے بقول فضول احمد صدیقی:

"شیخ صاحب کی شہرت ان سے بہت آگے آگے چلتی تھی۔ پگڑیاں اچھالنے میں ان کا نام خاصا اونچا تھا اور وہ اونچی اونچی کی ہی خبر لیتے تھے مرحوم مولانا محمد علی جوہر اور خواجہ حسن نظامی میں جو بم چخ رہی اس سلسلے میں ہاپوڑی صاحب محتاج تعارف نہ تھے ایک ہاپوڑ کیا ان سے رجواڑے تک پناہ مانگتے تھے اس لئے شیخ صاحب کا ہر شہر میں ڈیکلریشن کا چھاپہ خانہ تھا اور وہ جہاں سے چاہتے اپنے عجیب عجیب دستخط شدہ پمفلٹ بڑے طرم بازوں کے خلاف بے دھڑک شائع کر دیتے۔" (۶)

دراصل یہ زمانہ ہندوستان میں انگریزوں اور ان کے گماشتوں کے خلاف بغاوتوں کا دور تھا رجواڑے مغربی سامراج کی پناہ گاہیں تھیں جہاں کے عوام روایتی ظلم وستم کا شکار تھے شہزادوں، ولی عہدوں اور نوابوں میں باہم جنگ تخت نشینی رہتی تھی اور دربار میں سازشیں پروان چڑھتی تھیں، اس لئے اخبار نویسوں کا ایک طبقہ جس کے علم بردار دیوان سنگھ مفتون تھے بے باک صحافت کی داغ بیل ڈال رہے تھے اس طبقے سے بابائے اردو مولوی عبدالحق کے بڑے بھائی ضیاء الحق صاحب کا تعلق تھا اس سلسلے میں فضل احمد صدیقی لکھتے ہیں:

"تعلیم سے فارغ ہونے کے بعد ان کے شدید قلم نے بجائے ادب کے میدان سیاست کو جولاں گاہ بنایا جیسا کہ ان کی تصانیف سے ظاہر ہوتا ہے وہ اردو کے بڑے زبردست اہل قلم، انشاء پرداز، ماہر صحافی تھے بابائے اردو کو سرسید، علی گڑھ کالج کی تعلیم اور ماحول نے شہرت پر پہنچا دیا مگر وہ اپنے وطن اور پنجاب ہی میں رہے جہاں ان کے والد برسر ملازمت تھے۔ انیسویں صدی کے آخر دور میں انہوں نے دیسی والیان ریاست کی بدعنوانیاں اور بدکرداریاں اور مظالم بے نقاب کرنے کے لئے قلم اٹھایا اور کتابچے لکھ کر شائع کرنا شروع کیے جن میں سنسنی خیز انکشافات کیے گئے۔ جس کے نتیجے میں ان پر مقدمات دائر ہوئے۔۔۔۔ 1904 کی تقسیم بنگال اور جنگ روس و جاپان کے ایام میں ہندو بنگالیوں نے حکومت

انگریزی کے خلاف منظم ہل چل شروع کر رکھی تھی صوفی امبا پرشاد کا ایک اردو اخبار نکلتا تھا جس سے شیخ صاحب بھی وابستہ رہے اور ان کے ہم نوا اور شریک کار ہو گئے جب حکومت نے ان لوگوں کے خلاف اقدامات شروع کیے تو اجیت سنگھ، امبا پرشاد اور شیخ صاحب ہندوستان سے ایران چلے گئے امبا پرشاد کا ایران میں انتقال ہو گیا، اجیت سنگھ ایران سے لاپتہ ہو گیا شیخ صاحب انگریزی سفیر متعینہ ایران کی ایماء پر گرفتار کر لئے گئے اور سات سال کی سزا ہو گئی۔۔۔۔ ان کو رشین اسپائی (روس جاسوس) قرار دیا گیا اور سینٹرل انٹیلی جنس (مرکزی سی آئی ڈی) نے نگرانی شروع کر دی۔" (۷)

شیخ ضیاء الحق عمر کے آخری حصے میں بیمار رہنے لگے انہوں نے اپنے خط محررہ 8 ستمبر 1936ء میں سراج احمد عثمانی کو بیماری کے سلسلے میں تحریر کیا:

"ڈاکٹروں کے علاج سے کچھ فائدہ ہوا، مگر کل نہیں تین چار دن سے یونانی علاج ایک باہر کے حکیم کا ہے بخار بالکل نہیں رہا کچھ یرقان کا اثر ہے کھایا پیا کچھ نہیں جاتا بلا سہارے نہیں چل سکتا۔"

اس خط کے کچھ عرصے بعد شیخ ضیاء الحق صاحب کا یرقان کے سبب انتقال ہو گیا۔

شیخ ضیاء الحق مرحوم کو کتب بینی کا بہت شوق تھا اور ہزاروں کی تعداد میں بیش قیمت کتابیں ان کے ذاتی کتب خانے میں موجود تھیں۔ ان کے انتقال کے بعد یہ کتب خانہ ناقدری کا شکار ہو گیا اور یہ کتابیں ان کے صاحبزادے 1934ء میں دیوان سنگھ مفتون کے حوالے کر آئے جنہوں نے اسے دہلی کے کتب خانہ نذیریہ کو دے دیا۔

مولوی عبدالحق کے چھوٹے بھائی شیخ احمد حسن انجینئر تھے جن کی کفالت بابائے اردو مولوی عبدالحق صاحب نے کی شیخ احمد حسن نے اپنے مضمون "ابدی بھائی" مطبوعہ سہ ماہی "اردو" کراچی 1936ء مرتبہ سید وقار عظیم صاحب میں تسلیم کیا ہے۔

"انہوں نے 1897ء میں راقم الحروف کو بغرض تعلیم اپنے پاس حیدر آباد بلا لیا اور مدرسہ آصفیہ میں داخل کر دیا۔ فرصت کے اوقات میں خود بھی پڑھاتے رہے چھ سال تک میں ان کے پاس رہا۔ میرا رجحان ٹیکنیکل تعلیم (ڈرائنگ وغیرہ) کی طرف دیکھتے ہوئے نواب افسر الملک سے اس کا تذکرہ کیا ممدوح نے فرمایا کہ میجر انجکسن پرنسپل روڑکی کالج میرے دوست ہیں احمد حسن کو اس کے پاس بھیج دیتا ہوں، جہاں لیاقت اور اہلیت کے مطابق اس کا داخلہ ہو جائے گا چنانچہ روڑکی بھیج دیا گیا اور میجر انجکس پرنسپل تھامسن سول انجینئرنگ کالج روڑکی نے امتحانی مقابلہ سے مستثنیٰ قرار دیتے ہوئے میرا داخلہ کر لیا یہاں سے 1907ء میں میں نے ڈپلوما حاصل کیا زمانہ تعلیم میں بحیثیت واحد سرپرست بھائی صاحب مرحوم ہی میرے جملہ مصارف ادا کرتے رہے صرف یہی نہیں بلکہ گھر کے اخراجات اور بہن بھائیوں نیز والدین کی ذمہ داری بھی انہی کے کندھوں پر رہی۔"

بابائے اردو مولوی عبدالحق نے اپنی ساری حیات علم وادب کی نذر کی۔ لوگوں کے تذکرے لکھے، خاکے قلم بند کیے، افکار و حالات پر قلم اٹھایا لیکن انہیں اپنی مربوط اور منظم آپ بیتی لکھنے کی فرصت نہ ملی جس کا نتیجہ یہ ہے کہ آج بھی یہ بحث چل رہی ہے کہ مولوی عبدالحق کا مولد اور تاریخ پیدائش کیا ہے۔

بابائے اردو مولوی عبدالحق کے انتقال 16 اگست 1961 پر اخبارات میں ان کی عمر کے سلسلے میں کافی تضاد تھا اس ضمن میں افضل صدیقی صاحب نے اپنے مضمون "بزم سرسید کی آخری شمع" میں تحریر کیا:

"مولوی صاحب کی عمر گذشتہ کئی دنوں سے 93یا94 سال لکھی جا رہی ہے، جو غلط ہے کل بھی مولوی صاحب کی صحیح تاریخ شائع نہیں ہوئی۔ مارچ 1870ء لکھا گیا اصل میں بابائے اردو 20 اپریل 1870ء کو پیدا ہوئے اس حساب سے ان کی عمر 91 برس اور 4 مہینے ہوتی ہے یہ بھی غلط ہے کہ وہ ہاپوڑ میں پیدا ہوئے ہاپوڑ کے قریب ایک مقام ہے "سراواں" مولوی عبدالحق صاحب اس قصبے میں پیدا ہوئے۔"

ڈاکٹر ممتاز حسن صاحب نے بھی مشفق خواجہ صاحب کے نوٹس کے حوالے سے جو انہوں نے مولوی عبدالحق صاحب کی زندگی میں لیے تھے اور اس پر ان کی زندگی میں منظوری بھی لے لی تھی، مولوی عبدالحق صاحب کی پیدائش 20 اپریل 1870ء اور جائے ولادت "سراواں" نامی گاؤں بتایا ہے۔

ڈاکٹر ممتاز حسن 11 سے قبل اور بعد کے مصنفین تحریر کرتے رہے کہ مولوی عبدالحق کا خاندان کائستھ سے عہد شاہ جہانی میں مسلمان ہوا تھا لیکن ڈاکٹر ممتاز حسن صاحب کا کہنا ہے:

"ان کے بزرگوں نے جہانگیر کے عہد میں اسلام قبول کیا"

شاہد عشقی نے مولوی عبدالحق کا سنہ ولادت 1871ء اور جائے ولادت ضلع میرٹھ کا شہر ہاپوڑ قرار دیا ہے۔

ڈاکٹر سید معین الرحمن صاحب 14 نے بابائے اردو مولوی عبدالحق صاحب کا سنہ ولادت اور زندگی کے ابتدائی حالات کے ضمن میں سب سے معتبر شہادت ان کے برادر خورد شیخ احمد حسن کی "معلومات آفریں تحریر"15 کو قرار دیا ہے۔ جس میں وہ (شیخ احمد حسن) تحریر کرتے ہیں:

"میرے دونوں بھائیوں کی پیدائش ہاپوڑ کی ہے اور جیسا اکثر لکھا گیا ہے کہ بھائی عبدالحق مرحوم سرواوہ جو ہاپوڑ سے ملحق واقع ہے میں پیدا ہوئے۔ صحیح نہیں یہ بات ہمارے خاندانی رسم ورواج کے خلاف تھی کہ زچگی کا انتظام میکے میں ہو اس غلط فہمی کی وجہ شاید یہ ہو کہ والدہ مرحومہ اپنے ماں باپ کی واحد لڑکی اور اپنے بھائیوں کی ایک ہی بہن تھیں ہمارے نانا اور ماموں ان کو بہت عزیز رکھتے تھے اور ان کا قیام سراوہ میں رہتا تھا لیکن جہاں تک بھائی صاحب کی پیدائش کا تعلق ہے ان کا مولد ہاپوڑ ہی ہے۔"

ڈاکٹر سید معین الرحمن نے اس دلیل کا مزید ثبوت بابائے اردو مولوی عبدالحق کے 6 مئی 1947ء کے اسلحہ کے فارم کی خانہ پری سے بھی دیا جس میں مولوی عبدالحق صاحب نے اپنے قلم سے اپنی تاریخ

ولادت اور وطن (حوم ایڈریس) کی صراحت کی ہے۔ جس کے

مطابق مولوی عبدالحق صاحب کی تاریخ پیدائش 20 اگست 1870ء ہے اور مولد ھاپوڑ بابائے

اردو مولوی عبدالحق کے چھوٹے بھائی شیخ احمد حسن تحریر کرتے ہیں:

''ہمارے خاندان میں نام حسن یا حسین پر رکھے جاتے ہیں لیکن جیسا کہ میں نے سنا تھا کہ والد مرحوم شیخ علی حسین 18 کے پیرو مرشد نے ان سے فرمایا کہ اپنے لڑکوں کے نام ''حق'' پر رکھنا لہٰذا پہلی دو نرینہ اولادوں کا نام حق پر رکھا گیا اب اسے محض حسن اتفاق کہیے یا پیر صاحب کی کرامت کی ہمارے خاندانی نام میں لفظ ''حق'' کا شامل ہونا بڑا مبارک ثابت ہوا۔''

''میرے دو بڑے بھائی تھے ایک حقیقی بھائی (شیخ ضیاء الحق مرحوم جرنلسٹ) دوسرے ''ابدی بھائی'' کے معلوم تھا کہ یہ غلط تلفظ ایک دن حقیقت ہو کر رہے گا اور بھائی عبدالحق صاحب اپنے اس عشق کی بدولت جو انہیں اردو سے تھا واقعی ابدی شہرت کے مالک ہو کر رہیں گے۔''

مولوی عبدالحق صاحب کا خاندان اوسط درجے سے تعلق رکھتا تھا لیکن ان کے والد نے اپنے بچوں کی تعلیم پر پوری توجہ دی۔

''یہاں تک کہ زمین بیچ دی اور قرض بھی حاصل کیا ہر طرح کی مصیبت اٹھائی لیکن اپنے لڑکوں کی تعلیم کے لئے کوئی دقیقہ نہ اٹھا رکھا۔''

مولوی عبدالحق صاحب کو بچپن سے ہی لکھنے پڑھنے کا شوق تھا اور ان کا دل کھیل کود کے بجائے لکھنے پڑھنے میں زیادہ لگتا تھا اس سلسلے میں ریڈیو پاکستان کے بچوں کے ایک پروگرام میں مولوی عبدالحق صاحب نے ایک بچے کے سوال پر کہ انہیں کون سا کھیل پسند تھا جواب دیتے ہوئے فرمایا:

''یوں تو بچپن میں انہوں نے گیڑیاں اور گلی ڈنڈا بھی کھیلا ہے لیکن وہ کھلنڈرے نہیں تھے وہ بچپن سے غور و فکر کرنے کے عادی تھے یہی وجہ ہے کہ سرسید احمد خان انہیں عبدالحق فلسفی کے نام سے یاد کرتے تھے۔''

بابائے اردو مولوی عبدالحق صاحب کے مولد اور تاریخ پیدائش کی طرح ان کی ابتدائی تعلیم کے بارے میں اختلاف رائے پایا جاتا ہے اقبال یوسفی صاحب تحریر کرتے ہیں:

''ابتدائی تعلیم اپنے ننھیال سرواہ میں پائی جو ہاپوڑ کے قریب میرٹھ ہی کے ضلع میں واقع ہے پرائمری کے بعد مڈل تک ان کی تعلیم مشرقی پنجاب میں ہوئی۔''

حکیم اسرار احمد صاحب کا بیان اس سے زیادہ واضح اور قرین قیاس ہے وہ تحریر کرتے ہیں:

''ابتدائی تعلیم ہاپوڑ اور سرواہ میں پائی (سرواہ ہاپوڑ کے قریب ایک گاؤں ہے جہاں مولوی صاحب کی ننھیال تھی) ابتدائی تعلیم سے فراغت پا کر وہ اپنے والد شیخ علی حسن مرحوم کے پاس فیروز پور

پنجاب چلے گئے شیخ علی حسن صاحب سرکاری ملازم تھے اور ان دنوں فیروز پور میں تعینات تھے مولوی عبدالحق صاحب نے اردو مڈل تک یہیں تعلیم حاصل کی اور پھر علی گڑھ چلے گئے اور وہیں سے 1894 میں بی اے کا امتحان پاس کیا۔"

ڈاکٹر ممتاز حسن صاحب نے تحریر کیا ہے:

"مولوی صاحب ابھی کم سن ہی تھے کہ والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا۔ ان کے ماموں شیخ امتیاز علی اور دوسرے ماموں نے جو پنجاب کے محکمہ مال میں ملازم تھے مولوی صاحب کی پرورش کی مولوی صاحب کی ابتدائی تعلیم کا دور پنجاب کے مختلف اضلاع مثلاً فیروز پور، گجرات وغیرہ میں گذرا میٹرک کا امتحان بھی انہوں نے پنجاب یونیورسٹی ہی سے پاس کیا یہ 1890ء کا واقعہ ہے یعنی مولوی صاحب 20 سال کی عمر میں انٹر پاس ہوئے اس سال وہ علی گڑھ گئے۔"

بابائے اردو مولوی عبدالحق صاحب کے بھائی احمد حسن نے اپنے مضمون "ابدی بھائی" میں تحریر کیا کہ ان کی میٹرک تک تعلیم پنجاب میں ہال اور اس کے کھانے، دنیا بدل گئی پر اس کا مزہ نہ بدلا، مسجد اور نمازیں اور موذن کی کڑک دار آواز، یہ سارا ماحول میرے لئے بالکل نیا اور عجیب سا تھا 1888ء یا 1889ء کی بات ہے، اس وقت طالب علموں کی تعداد تین سو سے زیادہ نہ تھی۔"

بابائے اردو مولوی عبدالحق نے علی گڑھ کے مدرسے میں بڑی دلجمعی سے پڑھا انہیں کھیل کود سے رغبت نہ تھی، بلکہ مسٹر بیک کمرے سے پکڑ انہیں کھیل کے میدان میں لے بھی جاتے، تو مولوی صاحب فیلڈ میں پہنچ کر نچہ دے کر دوسری طرف نکل جاتے مولوی صاحب کے ذہن پر اسکول کے اساتذہ کی بڑی گہری چھاپ تھی اور وہ بڑے خلوص اور عقیدت سے ان کا تذکرہ کرتے ہیں مولوی صاحب کہتے ہیں:

"اسکول کے سب معلم ہندوستانی تھے سوائے ہیڈ ماسٹر ہیورسٹ کے، جو بلند قامت، گراں ڈیل شخص تھے اور کسی فوج کے کرنیل معلوم ہوتے تھے سیکنڈ ہیڈ ماسٹر ولایت حسین تھے، جو بڑے محنتی اور فرض شناس تھے بورڈنگ ہاؤس کی نگرانی انہی کے ذمے تھی اور وہ بورڈنگ ہاؤس ہی کے کمرے میں رہتے تھے۔ ان کے ذمے اور بھی کئی کام تھے سرسید، محسن الملک اور دیگر اکابرین کے بہت عزت کرتے تھے میرے حال پر بڑی مہربانی فرماتے وہ ہماری جماعت کو ریاضی بھی پڑھاتے تھے۔"

"اسکول کے معلمین میں مولوی خلیل احمد صاحب کی دھج نرالی تھی وہ عربی کے استاد تھے چھوٹے قد کے ٹخنوں سے اونچا شرعی پاجامہ، کوتاہ نظر، وہ بورڈنگ ہاؤس ہی میں رہتے تھے۔"

اسکول کے زمانے کی طرح کالج کے ایام بھی بابائے اردو مولوی عبدالحق بہت یاد کرتے ہیں سرسید کی صحبت، مسٹر بیک کا تذکرہ، کالج کا ماحول اور پروفیسروں کی شفقتیں بابائے اردو مولوی عبدالحق کی یادوں کا انمول خزانہ ہیں۔ مولوی عبدالحق ان ایام رفتہ کا نقشہ کھینچتے ہوئے تحریر کرتے ہیں:

''کالج میں تمام پروفیسر سوائے عربی، فارسی، سنسکرت اور ریاضی کے انگریز تھے، فارسی، عربی کے پروفیسر مولانا شبلی اور مولانا عباس حسین تھے ریاضی کے بابو مکرجی، مولانا شبلی، شاعر ادیب اور مورخ تھے ان کی جماعت میں بیٹھ کر جی خوش ہوتا تھا۔ موقع موقع سے ادبی نکات اور اساتذہ کے اشعار اور لطائف سنا کر تاریخی واقعات اس طرح بیان کرتے تھے کہ درس کا حق ادا ہو جاتا تھا عباس حسین نرے ملا تھے ادبی ذوق سے عاری، البتہ ضلع جگت کے استاد تھے ضلع بولنے سے کبھی نہ چوکتے اور جو کوئی ان کے جواب میں ویسا ہی بول جاتا تو باغ باغ ہو جاتے۔۔۔۔۔۔ پروفیسر آرنلڈ کی حیثیت کالج میں خاص بلکہ امتیازی تھی وہ علم کے سچے طالب اور علم دوست تھے۔''

کالج کے زمانے میں جو نامور شخصیات ان کی ہم جماعت تھیں ان میں ڈاکٹر ضیاء الدین، مولوی حمید الدین، مولانا ظفر علی خان، ولایت اللہ، سید محفوظ علی، خواجہ غلام الثقلین، شیخ عبداللہ، سیٹھ یعقوب حسین اور خان بہادر شوکت علی شامل تھے۔

ان تمام مباحث کا حاصل یہ ہے کہ بابائے اردو مولوی عبدالحق نے انٹرنس (میٹرک) یا بی اے علی گڑھ سے کیا شہاب الدین ثاقب لکھتے ہیں۔

''1892ء میں انٹرمیڈیٹ کا امتحان پاس کرنے کے بعد مولوی صاحب بی اے کی جماعت میں پہنچے بی اے میں فلسفے سے شغف ہوا، اس وجہ سے شمس العلماء مولانا خلیل احمد مرحوم بہت دنوں تک انہیں فلاسفر کے لقب سے یاد فرماتے تھے۔''

بابائے اردو مولوی عبدالحق صاحب کے بی اے کرنے کے سلسلے میں بھی مختلف اور متضاد بیانات میں مثلاً افضل صدیقی، شاہد عشقی، ممتاز حسین، ڈاکٹر سید معین الرحمٰن اور حکیم اسرار احمد وغیرہ نے بی اے پاس کرنے کا سال 1894ء تحریر کیا ہے، جبکہ شہاب الدین ثاقب نے ایم اے او کالج کی ڈائریکٹری کے حوالے سے تحریر کیا ہے:

''مولوی عبدالحق صاحب نے 1895ء میں بی اے سیکنڈ ڈویژن میں پاس کیا۔۔۔۔۔۔ ضیاء الدین احمد، ظفر علی خان، سید محفوظ حسین اور محمد ولایت اللہ وغیرہ مولوی صاحب کے ہم جماعت تھے اور سب نے ساتھ ہی 1895ء میں بی اے پاس کیا۔''

اس سے یہ بات پایہ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ مولوی عبدالحق صاحب نے 1895ء میں بی اے کیا۔

ڈاکٹر ممتاز حسین صاحب نے ''اقبال اور عبدالحق'' میں ان کے بی اے کے داخلے کے ضمن میں تحریر کیا ہے:

''مولوی صاحب ابھی کم سن ہی تھے کہ والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا ان کے بڑے ماموں شیخ امتیاز علی

اور دوسرے ماموؤں نے جو پنجاب کے محکمہ مال میں ملازم تھے، مولوی عبدالحق کی پرورش کی۔''

یہ بات بھی درست نہیں ہے کیونکہ بہت سے ایسے بیانات ملتے ہیں جن میں بابائے اردو مولوی عبدالحق کے ملازمت کر لینے تک ان کے والد صاحب کا تذکرہ ملتا ہے۔

بابائے اردو مولوی عبدالحق کے بھائی شیخ احمد حسن نے مولوی صاحب کا علی گڑھ میں داخلے کا تذکرہ کرتے ہوئے تحریر کیا ہے:

''بھائی صاحب مرحوم کو علی گڑھ میں داخل کر دیا گیا جہاں سے انہوں نے 1894-95ء میں بی اے پاس کیا، یہ ہاپوڑ کے پہلے شخص تھے جو انگریزی تعلیم کے لئے کالج میں داخل کئے گئے اس وقت ماحول اور شدید خاندانی مخالفت کے پیش نظر والد صاحب کا یہ اقدام بے حد جرأت مندانہ تھا۔''

مندرجہ بالا بیان کی تصدیق کہ بابائے اردو کے والد کا سایہ بچپن میں نہیں اٹھا تھا، محمود حسین صاحب کی اس تحریر سے بھی ہوتی ہے جس میں انہوں نے بابائے اردو مولوی عبدالحق صاحب کے اپنے خاندان سے تعلقات اور ان کی خاندان پروری کا ذکر بڑی سپاس گزاری سے کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''مولوی صاحب نے علی گڑھ سے بی اے کرنے کے فوراً بعد حیدرآباد کا رخ کیا اور نواب محسن الملک کے توسط سے آصفیہ سکول کے ہیڈ ماسٹر ہوئے بعد ازاں بڑے سے بڑے عہدوں پر فائز رہے اور جو ترقی کی وہ سب پر ظاہر ہے ملازم ہوتے ہی اپنے چھوٹے بھائی یعنی میرے والد کو اپنے پاس بلا لیا اور ان کو تعلیم ولائی ابتدائی تعلیم کے بعد اپنے خرچ پر انجینئری کی تعلیم کے لئے روڑکی بھیجا۔۔۔۔ دادا دادی کو برابر ماہانہ معقول رقم اخراجات کے لئے تاحین حیات بھیجتے رہے اور دادا دادی کے انتقال کے بعد بھی رقم اپنے بڑے بھائی شیخ ضیاءالحق مرحوم کو بھیجتے تھے۔''

بابائے اردو مولوی عبدالحق 1888ء میں بحیثیت طالب علم علی گڑھ وارد ہو کر 1895ء میں فارغ التحصیل ہوئے یہ زمانہ علی گڑھ کے عروج کا زمانہ تھا سرسید کی ولولہ انگیز شخصیت اور مولانا حالی کی پاس داری مولوی عبدالحق کی شخصیت پر وہ نقش اول تھا جو نقش آخر ثابت ہوا۔

پروفیسر آرنلڈ کی ''اخوان الصفا'' نے مولوی عبدالحق کے لئے خطبات کی راہیں ہموار کیں اور طالب علموں میں بہت مشہور ہو گئے وہ تحریر کرتے ہیں:

''ایک مضمون میں سینٹ پال پر پڑھا اس دن سے لڑکے مجھے سینٹ پال کہنے لگے''

علی گڑھ کے زمانہ طالب علمی سے ہی مولوی عبدالحق کو مضمون نگاری کا چسکا پڑ گیا یہاں تک کہ انہیں 1888-89ء میں ان کے ایک مضمون پر تمغہ لارڈ لینسی ڈاؤن ملا۔

سرسید احمد خان جوہر شناس تھے انہوں نے جوہر قابل پایا تو:

''ان کی صلاحیتیں دیکھتے ہوئے سرسید نے تہذیب الاخلاق میں بھی ان سے کام لینا شروع کر

دیا۔"

مولد، سن ولادت اور تعلیم کی طرح ان کی شادی کا مسئلہ بھی روایات کی گتھیوں کا شکار ہے بعض لوگ کہتے ہیں کہ بابائے اردو مولوی عبدالحق نے سرے سے شادی ہی نہیں کی اور اکثر یہ کہتے ہیں کہ کی تھی، لیکن گھر نہیں بسایا محمود حسین تحریر فرماتے ہیں:

"مولوی صاحب نے عمر بھر شادی نہیں کی۔۔۔۔ایک دفعہ جب دادا دادی نے شادی کرنا چاہی تو منہ سے تو نہ کہہ سکے لیکن ایسا طریقہ اختیار کیا کہ یہ زنجیر ان کے پاؤں میں نہ پڑ سکی۔۔۔۔میں نے بعض لوگوں کو یہ کہتے ہوئے سنا ہے کہ بھوپال میں شادی کی تھی یا کچھ عرصہ ازدواجی

زندگی گزاری تھی۔۔۔۔بالکل غلط اور بے بنیاد ہے صحیح اور حقیقی معنی میں ان کی شادی، جیسا کہ خود مرحوم نے ایک دفعہ فرمایا تھا اردو سے ہو چکی تھی وہی ان کی محبوب ان کی اولاد"

شاہد احمد دہلوی کا بھی یہی خیال ہے کہ مولوی عبدالحق نے شادی ساری عمر نہیں کی۔

لیکن بعض لوگوں نے اپنی تحریروں اور بابائے اردو مولوی عبدالحق کی شادی کا تذکرہ بڑے وثوق سے کیا ہے اور ان کی زوجہ کا نام تک تحریر کیا ہے صوفی عبدالرشید نے اپنی والدہ کے حوالے سے کہا:

"جب ان کی چھوٹی بہن کی شادی چھوٹے محل میں ہونے لگی جو ہاپوڑ کا ایک زمیندار گھرانہ تھا تو مولوی صاحب کی شادی بھی اسی گھرانے کی ایک لڑکی سے طے کر دی گئی تھی مولوی صاحب کی بیوی کا نام جعفری تھا یہ شادی مولوی صاحب نے زبردستی والدہ کے اصرار پر کی تھی مگر ان سے یہ زبردستی زیادہ دیر تک برداشت نہ ہوئی، اور بیوی سے بالکل تعلق نہ رکھا، اور علی گڑھ چلے گئے۔ تھوڑے عرصے بعد مولوی صاحب نے اپنی بیوی کو طلاق دے دی اور ان کی شادی کسی دوسری جگہ ہو گئی پھر مولوی صاحب نے ساری عمر شادی نہ کی۔"

بابائے اردو مولوی عبدالحق کے ایک دوسرے معتقد جن کی ساری عمر مولوی صاحب کی خدمت میں گزری، انہوں نے بھی اپنی والدہ سے روایت کی ہے کہ:

"جناب قبلہ مولوی صاحب کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ انہوں نے شادی نہیں کی، یہ بات غلط ہے انہوں نے شادی کی تھی اور جس لڑکی سے شادی کی تھی وہ بھی مولوی صاحب کے خاندان کی تھی یہ بات اس لئے اور پایہ ثبوت کو پہنچتی ہے کہ میرا مکان بھی مولوی صاحب کے بالکل قریب تھا اور میری والدہ صاحبہ برابر ان کے ہاں جایا کرتی تھیں اور جس دن مولوی صاحب کی شادی ہوئی، میری والدہ بھی شریک ہوئی تھیں۔ جب شادی سے فارغ ہو گئے تو سب اگلے دن صبح کو ولیمے کی تیاری میں مصروف تھے معلوم ہوا کہ دولہا میاں علی الصبح گھر سے روانہ ہو چکے ہیں، یہ بات بڑی مضحکہ خیز تھی گھر کے لوگوں کو بڑی شرمندگی اٹھانا پڑی کچھ عرصے کے بعد معلوم ہوا مولوی صاحب قبلہ نے اپنی بیوی کا مہر وغیرہ سب کچھ ادا کر دیا ہے ان کی

بیوی کافی عرصے تک میکے بیٹھی رہی اور پھر کافی عرصے بعد ایک دوسرے صاحب ممتاز حسین کے ساتھ ان کا نکاح ہوا اور کئی بچے بھی ان سے ہوئے جواب تک ہاپوڑ میں موجود ہیں"

غیور عالم صاحب نے بابائے اردو مولوی عبدالحق کی شادی کے سلسلے میں ہاپوڑ کے لوگوں کے حوالے سے ان کی شادی ہونے کی شہادت دی ہے وہ تحریر کرتے ہیں:

"مولانا کی شادی ہوئی تھی لیکن وہ شادی کے سخت خلاف تھے۔ ہاپوڑ میں بعض لوگوں نے بتایا کہ مولانا نے شادی کی شروع ہی سے مخالفت کی تھی، بقول ہاپوڑ کے ایک بزرگ "وہ کہتے تھے کہ میری شادی اور میری بہن کی شادی بدلہ میں مت کرو" اور بقول مقتدا خان شیروانی "میں بیوی کے حقوق ادا نہ کرسکوں گا" لیکن والدین نہیں مانے اور خصوصاً والدہ نے بہت اصرار کیا تو مولوی عبدالحق چپ ہو گئے لیکن ادھر دلہن رخصت ہو کر آئی، ادھر مولانا دوسرے دروازے سے نکل کھڑے ہوئے، اور حیدر آباد جا کر طلاق لکھ کر بھیج دی۔"

ڈاکٹر سید معین الرحمٰن نے یکم اگست 1964ء کو بابائے اردو کے ایک قدیم دوست نواب معشوق یار جنگ کا ایک طویل انٹرویو لیا تھا جس میں انہوں نے ان سے بابائے اردو مولوی عبدالحق کی شادی کے سلسلے میں بھی ایک سوال کیا تھا یہ انٹرویو "قومی زبان" کراچی کے 1964ء کے شمارے میں شائع ہوا تھا ڈاکٹر سید معین الرحمٰن تحریر کرتے ہیں کہ میرے ایک سوال کے جواب میں نواب صاحب نے فرمایا:

"تجرد پسندانہ زندگی کی نعمتوں یا متاہلانہ زندگی کی برکتوں کا بھی کوئی ذکر مولوی صاحب نے مجھ سے کبھی نہیں کیا بلکہ کسی سے نہیں۔۔۔ ویسے میں نے سنا ہے کہ مولوی صاحب کی شادی ہو گئی تھی۔ لڑکی والوں نے پرانی رسموں کی انجام دہی پر اصرار کیا تو مولوی صاحب بدک گئے اور وہاں سے بمبئی بھاگ آئے۔ یہاں سے کچھ دنوں بعد حیدر آباد چلے گئے بعد میں سنا ہے، طلاق بھی ہو گئی۔۔۔ یہ میں کوئی شہادت نہیں دے رہا یہ ساری بات ہے میں نے جیسا سنا، آپ کو بتا دیا، اب صحیح صورت حال کیا تھی، اللہ جانے"

مولانا عبدالماجد دریا آبادی صاحب نے بھی نواب معشوق یار جنگ سے ملتا جلتا بیان دیا ہے۔ انہوں نے بابائے اردو مولوی عبدالحق کے ایک پرانے رفیق منشی ظفر الملک علوی مرحوم کاکوروی کے حوالے سے تحریر کیا ہے:

"منشی ظفر الملک مرحوم علوی کاکوروی سے یہ روایت سننے میں آئی تھی کہ شادی ٹھہر چکی تھی مگر بارات جس وقت پہنچی، اس وقت کوئی ایسا ناخوشگوار واقعہ پیش آ گیا، جس سے متاثر ہو کر موصوف نے عمر بھر مجرد ہی رہنے کا عہد کر لیا۔"

شہاب الدین ثاقب نے مشفق خواجہ صاحب اور صوفی عبدالرشید کے حوالے سے بھی کہا ہے:

''جناب مشفق خواجہ اور صوفی عبدالرشید نے راقم الحروف کو کراچی میں ملاقات کے دوران بتایا کہ مولوی عبدالحق کی شادی ہوئی تھی لیکن بیوی کے حقوق کی ادائیگی کے متعلق انہیں ناکامی کا احساس تھا اس لئے بیوی کو طلاق دینے کے سوا ان کے نزدیک چارہ کار نہ تھا۔''

مولوی عبدالحق کی شادی کے سلسلے میں جتنے بیانات سامنے آئے ہیں ان سے یہ نتیجہ اخذ کرنا پڑتا ہے کہ ان کا نکاح ضرور ہوا تھا لیکن بات نکاح سے آگے نہ بڑھ سکی اور وہ گھر بسانے اور گھریلو الجھنوں سے آزاد رہے۔ ان کی ازدواجی زندگی سے آزادی، علم و ادب کے لئے نیک فال ثابت ہوئی اور ان کی بھرپور توجہ ان کے اپنے مشن یعنی اردو زبان کی ترویج و ترقی کے لئے وقف ہوگئی۔ اردو کی خدمت ہی ان کا اوڑھنا بچھونا بن گئی۔ اردو سے ان کا والہانہ عشق اس بلندی کو چھو گیا جہاں ان کی ذات اور اردو ایک دوسرے میں مدغم ہوگئیں۔(۱)

انجمن ترقی اردو میں شمولیت: مولوی عبدالحق کی انجمن ترقی اردو میں شمولیت سے پہلے ضروری ہے کہ اس انجمن کو تھوڑا سا جائزہ پیش کیا جائے تاکہ یہ سمجھا جاسکے کہ انجمن کے اس وقت حالات کیا تھے جب مولوی صاحب نے اس میں شمولیت اختیار کی۔ انجمن ترقی اردو کی تاریخ برصغیر پاک و ہند میں خلوص، لگن، جدوجہد اور سعی و عمل کی تاریخ ہے۔ سرسید احمد خاں کے عہد میں مسلمان 1857ء کی ہزیمت سے سہمے ہوئے تھے۔ ہندوؤں کو بھاری اکثریت کے ساتھ ساتھ فرنگی حکمرانوں کی سرپرستی بھی حاصل تھی۔ چناں چہ انھوں نے اس سے فائدہ اٹھا کر یہ آواز بلند کی کہ عدالتوں کی ساری کارروائی ہندی زبان میں ہونا چاہیے۔ اس نعرے نے ایک تحریک کی شکل اختیار کرلی اور اس سلسلے میں قوت اور اکثریت کے دباؤ دونوں سے کام لیا گیا۔ سرسید کو اس تحریک کے نقصان دہ اثرات کا اندازہ ہوگیا تھا۔ انھوں نے یہ صورت حال دیکھ کر اپنے آپ کو صرف مسلمانوں کے قومی کاموں کے لیے وقف کرلیا اور دو قومی نظریے کی ترویج و اشاعت کی۔

سرسید نے اپنی زندگی کے آخری لمحے تک بڑے زور و شور سے اردو زبان کی مدافعت جاری رکھی۔ ان کے بعد ان کے لائق جانشینوں نواب محسن الملک اور نواب وقار الملک نے یہ خدمت انجام دی۔ سرسید نے مسلمانوں کی تعلیمی ترقی کے لیے ایک ادارہ ''مسلم ایجوکیشنل کانفرنس'' کے نام سے قائم کیا تھا۔ مسلم ایجوکیشنل کے سالانہ جلسے ہماری قومی اور تعلیمی تاریخ میں اہمیت کے حامل ہیں۔ ترقیء اردو بھی مسلم ایجوکیشنل کانفرنس کا ایک مقصد تھا جس کے حوالے سے کام ہوتا رہتا تھا۔ مگر یہ بات شدت کے ساتھ محسوس کی جارہی تھی کہ ترقیء اردو اور اردو کی مدافعت کے لیے ایک ہمہ جہت فعال اور مستعد ادارے کی ضرورت ہے۔

1903ء میں مسلم ایجوکیشنل کانفرنس کا سالانہ جلسہ دلّی میں منعقد ہوا۔ اس جلسے میں کانفرنس کے

مختلف شعبے قائم کیے گئے۔ انھیں شعبوں میں ایک شعبہ ترقیِ اردو کا بھی تھا۔ یہی شعبہ انجمن ترقی ءاردو کی بنیاد تھا۔ درج ذیل حضرات انجمن کے عہدیدار نامزد ہوئے:

صدر پروفیسر ٹامس آرنلڈ (علی گڑھ کالج کے پرنسپل تھے، اس وقت جامعہ نہیں بنی تھی)

نائب صدر شمس العلماء مولوی نذیر احمد

نائب صدر شمس العلماء مولانا الطاف حسین حالی

نائب صدر شمس العلماء مولوی ذکاء اللہ

سیکریٹری شمس العلماء مولانا محمد شبلی نعمانی

انجمن کا ابتدائی دور بڑی جدّ وجہد اور کشمکش کا دور تھا۔ کسی ادارے کو کامیاب اور روایت ساز بنانے کے لیے غیر معمولی محنت کرنا پڑتی ہے۔ انجمن کے عہدے داروں نے بڑی محنت کی اور انجمن کو ایک حیثیت دی لیکن دو تین برسوں کے وقفے سے یکے بعد دیگرے تین سیکریٹری مقرر ہوئے اس وجہ سے کام کسی حد تک متاثر ہوا مولانا شبلی کو اپنی مصروفیات کی وجہ سے مستعفی ہونا پڑا۔ نواب صدر یار جنگ نے اُن کا کام سنبھالا۔ وہ بھی اپنی دوسری انتظامی مصروفیات کی وجہ سے مستعفی ہو گئے۔ مولوی عزیز مرزا سیکریٹری مقرر ہوئے۔ وہ بہت فعّال اور کارگزار انسان تھے۔ بڑے ذوق و شوق اور محنت سے کام شروع کیا لیکن 1911ء میں اُن کا انتقال ہو گیا اور انجمن ایک مستعد سیکریٹری سے محروم ہو گئی۔

1912ء میں ایجوکیشنل کانفرنس کا اجلاس پھر دتی میں منعقد ہوا۔ اجلاس میں انجمن کی کارگزاری اور حالات پر بھی غور ہوا۔ یہ طے ہوا کہ مولوی عبدالحق (اس وقت صدر مہتمم تعلیمات اورنگ آباد) کو سیکریٹری مقرر کیا جائے۔ مولوی صاحب سرسیّد کے تربیت یافتہ تھے محسن الملک کے ساتھ کام کر چکے تھے۔ مولانا حالی کے عقیدت مند اور علمی، ادبی کاموں سے دلچسپی رکھتے تھے۔ مولوی صاحب انجمن کے سیکریٹری مقرر ہو گئے۔ انجمن کو اپنے ساتھ اورنگ آباد لے آئے اور رفتہ رفتہ اس صدی میں اردو زبان و ادب کی ترقی کی سب سے بڑی انجمن کا سب سے اہم حوالہ بن گئے۔

مولوی عبدالحق انجمن ترقی ءاردو کے سیکریٹری ہی نہیں مجسّم ترقیِ اردو تھے۔ اُن کا سونا جاگنا، اُٹھنا بیٹھنا، کھانا پینا، پڑھنا لکھنا، آنا جانا، دوستی، تعلقات، روپیہ پیسہ غرض کہ سب کچھ انجمن کے لیے تھا۔ ساری تنخواہ انجمن کی نذر کر دیتے (بعد میں پنشن بھی انجمن پر ہی خرچ کرتے رہے) لکھنے پڑھنے سے جو آمدنی ہوتی وہ بھی انجمن کے کھاتے میں جاتی۔ زندہ رہے تو اردو کے لیے اور یہ بھی ریکارڈ پر ہے کہ کراچی کے جناح اسپتال میں بسترِ مرگ پر تھے مگر لیٹے لیٹے "قاموس الکتب" (جلد اوّل) کا معرکہ آرا مقدمہ لکھ دیا۔

مولوی عبدالحق نے جنھیں انجمن کے حوالے اور اردو کی خدمت کے سبب خواص و عوام نے "بابائے اردو" کا خطاب دیا، انجمن کو غیر معمولی ترقی دی۔ اس کی خدمات کا دائرہ وسیع کیا۔ وقت کے جدید تقاضوں

کے مطابق علمی اور ادبی منصوبے مرتب کیے اور ان پر بڑی دل جمعی سے کام کیا انجمن کے کاموں کی ایسی شہرت ہوئی کہ نظام دکن میر عثمان علی خاں نے ایک ذاتی فرمان کے ذریعے سے اس کی سرپرستی منظور کی اور اس کے لیے مستقل امداد جاری کر دی۔ (۲)

حکیم الامت علامہ اقبال کا مشہور مصرع ہے ''بڑی مشکل سے ہوتا ہے چمن میں دیدہ ور پیدا''۔ حقیقتاً یہ مصرع مولوی عبدالحق پر سب سے زیادہ چسپاں ہوتا ہے۔ ان کی دیدہ وری کو اگر ہم وسیع تناظر میں دیکھیں تو وہ ہمہ جہت اور ہمہ صفت نظر آتی ہے۔ مکتوب نگاری، خاکہ نویسی، تحقیق و تنقید اور لغت نگاری اُن کی دیدہ وری کی مختلف جہتیں ہیں۔ مقامِ حیرت ہے کہ انہوں نے بیک وقت اتنے متنوع اور متضاد موضوعات پر کس طرح خامہ فرسائی کی؟ مزید طرہ یہ کہ خامہ فرسائی ہی نہیں کی بلکہ انہیں اپنا کر بامِ عروج پر بھی پہنچایا۔ بابائے اردو، مولوی عبدالحق کی شخصیت ہمہ گیر تھی۔ ان کی زندگی سرتا سر عزم و ثبات کا پیکر اور جوش و ولولہ کا مجسمہ تھی۔ اردو زبان و ادب کے لیے جس ایثار و قربانی اور دل سوزی سے انہوں نے کام کیا اُن کی مثال نایاب نہ سہی، کمیاب ضرور ہے۔ مولوی عبدالحق نے 8 دسمبر 1940 کو لاہور اجلاس کے خطبۂ صدارت میں کہا تھا'' آپ کو معلوم ہے کہ میری زندگی کا ایک ہی مقصد ہے اور وہ اردو کی خدمت ہے۔''اس قول کی روشنی میں جب ہم ان کے اعمال و افکار کا بنظرِ غائر جائزہ لیتے ہیں تو وہ اس میں کھرے اترتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ انہیں زندگی بھر ایک ہی رنگ رنگتا آیا اور وہ سدا بہار رنگ ہے اردو۔ وہ اردو کے لیے جئے اور اردو کے لیے مرے۔

مولوی عبدالحق کی زندگی شروع سے اخیر تک ایک خاص نہج پر بسر ہوئی۔ ان کا ذوقِ طبع بڑا نفاست پسند تھا۔ اچھا کھاتے، اچھا پہنتے، دوسروں کو کھلا کر خوش ہوتے، خوردوں سے محبت اور بزرگوں کا احترام کرتے۔ نایاب نسخے اور کمیاب کتابیں موصوف کی کمزوری تھیں اور وہ جس قیمت پر دستیاب ہوتیں، بغیر حاصل کیے چین سے نہ بیٹھتے۔ غرضیکہ ان کی فطرت ان تمام اوصافِ حمیدہ کی آئینہ دار تھی جو اس عہد کے اکابر میں بالعموم پائے جاتے تھے۔ مولوی صاحب کی شخصیت ہشت پہلو اور تہہ دار تھی۔ انہوں نے ہر صنفِ ادب پر قلم اٹھایا اور گوناگوں مسائل پر ایسے دلنواز انداز سے بحث کی، جیسے انہیں ان پر مہارتِ تامّہ حاصل ہو۔ بحیثیتِ محقق، مولوی عبدالحق کی خدمات نہایت وقیع اور گراں قدر ہیں۔ میدانِ تحقیق میں اُن کے کارنامے دکنی ادب اور تذکروں پر مبنی ہیں۔ انہوں نے دکنی ادب سے متعلق کتابوں کی تلاش و جستجو میں نہایت سرگرمی سے کام لیا۔ محنتِ شاقہ کے بعد انہوں نے دبے ہوئے، کرم خوردہ ذخیروں میں سے کارآمد نسخوں کو نکالا، مختلف نسخوں کو سامنے رکھ کر، ان کا تقابلی موازنہ کیا اور پھر انہیں صحتِ متن کے ساتھ از سرِ نو شائع کیا۔ ان پر عالمانہ مقدمے لکھ کر، ادب میں ان کی اہمیت و افادیت کا ہمیں احساس دلایا اور ساتھ ہی ان کی صحیح قدر و قیمت کا پہلی بار تعین بھی کیا۔ اس ذیل میں انہیں کتنے دشوار مراحل سے گزرنا پڑا، اس کا

اندازہ کچھ انہیں ادیبوں کو ہو سکتا ہے جنہیں اس قسم کے نسخوں پر تحقیقی کام کرنے کا اتفاق ہوا ہو۔

دراصل تحقیق نام ہے نئی حقیقتوں کی تلاش اور جستجو کا، تاہم اس کی پرکھ اور صحیح جانچ بغیر تنقیدی آویزش کے ممکن نہیں۔ جہاں تک تحقیق کے مقاصد کا تعلق ہے، وہ ہے افقِ علم کو عصری تناظر کی روشنی میں وسیع سے وسیع تر کرنا۔ اردو تنقید کی ابتدا کا سرا ملانے کو تو میر کے "نکات الشعراء" سے ملایا جا سکتا ہے۔ جس میں کچھ تحقیقی اشارہ راہ پا گئے ہیں لیکن معیارِ تحقیق کے اعتبار سے، میر محقق نہیں تھے اور نہ ہی حقائق کی تلاش ان کا مطمحِ نظر تھا۔ اردو تحقیق میں باقاعدگی کا احساس سب سے پہلے سرسید کو ہوا، جن کی تصنیف "آثار الصنادید" بلاشبہ تحقیقی کارنامہ ہے۔ ان کی "آئینِ اکبری" کی تدوین متنی تحقیق و تنقید کے زمرے میں آتی ہے۔ سرسید کے بعد آزاد کے تذکرہ "آبِ حیات" کی اہمیت ہے۔ جس میں تاریخی تحقیق و تنقید کی جھلک نمایاں ہے۔ سوانحی تنقید کی حد تک حالی کی مساعی کو بھی کامیاب قرار دیا جا سکتا ہے۔ "حیاتِ جاوید" اور "یادگارِ غالب" میں انہوں نے تحقیقی انداز سے کام لیا ہے۔ حالی کے معاصرین میں شبلی کی "شعر العجم" میں بھی تاریخ کے ساتھ ساتھ تحقیقی بصیرت کے انداز ملتے ہیں۔ بایں ہمہ تحقیق کی روایت اصولی نقطۂ نظر سے ایک نقشِ موہوم یا دھندلی لکیر سے زیادہ نہیں تھی۔ اس کے اجاگر کرنے میں بڑا ہاتھ مولوی عبدالحق کا ہے۔ انہوں نے فنِ تحقیق کو اپنے مزاج سے ہم آہنگ کر کے اردو کے قدیم ادب پر باضابطہ تحقیقی تالیفات کا مستحسن آغاز کیا، جس کے طفیل اردو کی عمر میں تین سو سال کا اضافہ ہو گیا، گرچہ ان کی بیشتر تحقیقات دکنیات سے متعلق ہیں۔

مولوی عبدالحق کے تحقیقی کارہائے نمایاں میں "نصرتی" اور "اردو کی نشوونما میں صوفیائے کرام کا حصہ" بے حد اہم کتابیں ہیں۔ مولوی صاحب نے ان کتابوں کے نسخوں کو نک سک سے درست کیا اور انہیں جدید سائنسی انداز سے مدون کیا۔ ملا وجہی کی "سب رس" اور "قطب مشتری" پر ان کے عالمانہ مقدموں کے سبب انہیں مقامِ رفیع حاصل ہونے کے ساتھ ہی ان کے ادبی مرتبے کا تعین بھی ہوا۔ ان کے علاوہ مولوی عبدالحق کا ایک وقیع کارنامہ یہ بھی ہے کہ انہوں نے خوش فکر شعراء کے کمیاب اور نایاب دواوین کے انتخاب کو اپنے مقدمات کے ساتھ شائع کیا۔ مثلاً انتخابِ داغ، انتخابِ ذوق، انتخابِ ظفر، انتخابِ کلامِ میر، دیوانِ تاباں اور دیوانِ اثر وغیرہ۔ مذکورہ دواوین میں سے انہوں نے رطب و یابس کو علیحدہ کر کے صرف قابلِ قدر حصوں کو مرتب کیا تاکہ قاری کو اچھا اور معیاری کلام ایک جگہ دیکھنے کو مل جائے۔ اسی مانند نثری میدان میں "باغ و بہار" کو جو غیر معمولی شہرت اور کلاسیکی عظمت حاصل ہے، اسے اپنے تحقیقی و تنقیدی مقدمے کے ساتھ شائع کر کے اسے ادب میں حیاتِ جاوید عطا کی۔ اردو میں تذکروں کی اہمیت سے ہمیں مفر نہیں۔ ان کی تاریخی قدر و قیمت کی اہمیت بھی کچھ کم نہیں۔ مولوی عبدالحق نے تلاشِ بسیار کے بعد بہت سے نادرہ کار بیش قیمت کمیاب نسخوں کا پتہ لگایا اور انہیں انجمن کی جانب سے شائع کیا۔

ان میں سے چند نسخے ایسے بھی تھے جو دنیا میں کمیاب تھے۔ اگر مولوی صاحب ان کی کھوج لگا کر زیور طباعت سے آراستہ کر کے شائع نہ کرتے تو یہ دیمک کی خوراک ہو کر صفحۂ ہستی سے ناپید ہو جاتے، اس طرح اردو اپنے عظیم تاریخی سرمایے سے محروم ہو جاتی۔ مولوی صاحب نے تہذیب و ترتیب کے بعد جو تذکرے شائع کیے ان میں ''نکات الشعراء، ریختہ گویاں، مخزن نکات، چمنستان شعراء، گلشن ہند، گل عجائب، مخزن شعراء، تذکرہ ہندی، ریاض الفصحاء'' قابل توجہ ہیں۔

مولوی عبدالحق پر سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ وہ مشرقی فضا میں سانس لیتے ہیں۔ یہ کوئی عجوبہ اعتراض نہیں، اس کا احساس مولوی صاحب کو بھی تھا۔ ان کے خیال میں مشرقی ادب بہر نوع مشرقی ادب ہے جس کا مخصوص مزاج ہے، جو مغربی اصول تنقید سے پوری طرح اجاگر نہیں ہو سکتا۔ خیالات کے اعتبار سے مولوی عبدالحق ترقی پسند ہیں۔ اس کا بیّن ثبوت موصوف کا وہ خطبۂ صدارت ہے جو انہوں نے انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی نشست کے لیے سپردِ قلم کیا تھا اور جو خطبات عبدالحق جلد اول میں شامل ہے۔ تنقید سے متعلق مولوی صاحب کے خیالات یکجا طور پر تو نہیں ملتے تاہم ان کے بکھرے ہوئے خیالات کو اگر مرتب کیا جائے تو ان کے تنقیدی نظریات بخوبی واضح ہو جاتے ہیں۔ ان خیالات و تصورات کا بنظرِ غائر تجزیہ کیا جائے تو معلوم ہو گا کہ مولوی عبدالحق کے نزدیک ادب زندگی کا جزو اور تہذیب و تمدن کا آئینہ ہے۔ وہ حقیقتاً اسے معاشرے کا عکسِ جمیل سمجھتے ہیں اور اس کے افادی پہلو کی اہمیت سے واقف ہیں۔ ترقی پسندانہ خیالات کے ساتھ، ان کے نزدیک ماضی کی پسندیدہ روایات سے منہ موڑنا بھی مستحسن اقدام نہیں، اس کے مابین وہ مواد اور ہیئت دونوں کی اہمیت پر یکساں زور دیتے ہیں۔

مولوی عبدالحق کا اسلوب نگارش، دبستانِ سرسید کی ارتقا یافتہ صورت ہے۔ سرسید کی ادبی روایت کو حالی نے آگے بڑھایا اور حالی کے اسلوب کو نوک پلک سے سنوارا، سجایا عبدالحق نے۔ انہوں نے حالی کی سادگی زبان کو شگفتگی اور توانائی عطا کی اور نثر کو عام بول چال کی زبان کے قریب لا کر سہلِ ممتنع کی خوبیوں سے متصف کر دیا۔ ان کے جملے سرسید کی طرح طول طویل نہیں ہوتے اور نہ ان میں وہ خشکی پائی جاتی ہے جو حالی کے یہاں عام ہے۔ وہ چھوٹے چھوٹے جملوں میں بڑی سے بڑی بات کہہ دیتے ہیں۔ اسے کفایتِ لفظی کہتے ہیں۔ مولوی عبدالحق نثر کے اس وصف سے آگاہ تھے، انہوں نے ثقیل الفاظ سے اپنی نثر کو سادگی کے وہ انداز بخشے جس پر ہزار رنگینیاں قربان ہیں۔ خلوص اور جذبے کی آمیزش نے ان کی نثر کو آرٹ میں تبدیل کر دیا ہے۔ یہ وہ خوبی ہے جس سے ان کے معاصرین محروم ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ مولوی عبدالحق کرۂ ارض کے علمی و ادبی افق پر قطب تارے کی مانند سدا بہار اور روشن و منور ہیں۔ ان کے موافق ہوں یا مخالف، ان کے تعین کردہ اصول و نظریات کی روشنی میں ہی اپنے سمتِ سفر کا آغاز کرتے ہیں۔ ان کی شخصیت ہمارے لیے ایسی ہے جیسے تاریکی میں مینارۂ نور! جو مدت مدید تک اپنے اجالے سے کاروان

ادب کو سیدھی راہ دکھاتا رہے گا۔(3)

حوالہ جات:

(1) نگہ سید معراج، ڈاکٹر، کا تحقیقی مقالہ "مولوی عبدالحق فن اور شخصیت"

(2) (zmeurdu.net/ بابائے اردو مولوی عبدالحق۔ فن اور شخصیت)

http://anjumantaraqqi-e-urdupakistan-rcpia.

blogspot.com/p/blog-page_7877.html

(3) https://www.facebook.com/adabiyaat.urdu/posts/187795011409645

☆☆☆

maablib.org

باب اُنیسواں:

مولوی عبدالحق کی اُردو ادب میں خدمات

سید معراج جامی نے 27 نومبر 2011 کو اپنا ایک مضمون بعنوان "بابائے اردو مولوی عبدالحق اور ان کے کارنامے" تحریر کیا جس میں مولوی صاحب کے کارناموں کا تفصیل سے ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مولوی عبدالحق کا اردو زبان پر جس قدر احسان ہے شاید ہی کسی اور کا ہو۔ اردو زبان کو آج جو ایک عالمگیر حیثیت حاصل ہے یہ مولوی عبدالحق کی پوری زندگی کی ریاضت اور محنت کا ثمرہ ہے۔ ان کی اس محنت کا پھل قدرت نے انھیں اس طرح دیا کہ وہ اس زبان اردو کے بابا کہلائے اور اب بابائے اردو ان کے نام کا جزو بن کر رہ گیا ہے۔ کہنے کو اگرچہ کسی فن میں کمال کوئی انسان حاصل کرتا ہے اور ساری دنیا میں وہ ممتاز و مشہور ہو جاتا ہے مگر اس کی اس سعی تکمیل میں ہاتھ اس قدرت مطلق ہی کا ہوتا ہے جو اس انسان کو اس کام کے لیے منتخب کرتا ہے۔ بقول جگر، اللہ اگر توفیق نہ دے انسان کے بس کا کام نہیں!

کسی کو کیا معلوم تھا کہ 20 اگست 1870 کو سراوہ، ہاپوڑ ضلع میرٹھ میں شیخ علی حسین کے گھر جنم لینے والا بچہ آگے چل کر ایک ایسی زبان کا محسن و محب ثابت ہوگا جو دنیا کی تیسری بڑی زبان کا درجہ حاصل کر لے گی، جسے دنیا کے ہر خطے اور ہر ملک میں بولنے والے مل جائیں گے۔ حتیٰ کہ غیر اردو داں بھی جب اس زبان سے انسیت کا اظہار کریں گے اور اسے اپنائیں گے تو پوری دنیا میں ان کے نام کا ڈنکا بجے گا اور اردو زبان کے طفیل وہ ساری دنیا میں اردو سیمینار میں شرکت کرتے پھریں گے، گویا اپنی زبان کے ہوتے ان کی روٹی روزی کا وسیلہ اردو ہوگی۔

بابائے اردو مولوی عبدالحق کے والد شیخ علی حسین پنجاب کے محکمہ مال گزاری سے منسلک تھے۔ اسی تعلق سے مولوی عبدالحق کا لڑکپن وسط پنجاب میں بسر ہوا۔ وہیں مڈل تک تعلیم حاصل کی پھر انھیں مدرسۃ العلوم علی گڑھ کے ہائی اسکول میں داخل کر دیا گیا۔ وہاں سے درجہ بدرجہ ترقی کر کے 1894 میں بی اے کا امتحان دیا۔ شروع میں آپ کا خاص مضمون ریاضی تھا مگر بی اے میں فلسفہ لیا اور بعد میں بہت دن تک "فلاسفر" کے لقب سے یاد کیے جاتے رہے۔

عبدالحق کالج کے اساتذہ اور خود سرسید کی نگاہ میں ایک ممتاز اور منفرد طالب علم شمار کیے جاتے تھے۔ انھوں نے کالج کے زمانے کا ایک ایسا واقعہ لکھا ہے جس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ وہ اپنے ہم عمر طلبہ سے کیوں کر مختلف اور ممتاز تھے۔ جب عبدالحق کالج پہنچے تو اس وقت کالج کے پرنسپل مسٹر تھیوڈر بیک تھے اور کیمبرج کی طلبا یونین کے صدر رہ چکے تھے۔ ملکی سیاست میں بھی ان کی دلچسپی تھی انڈین نیشنل

کانگریس کا ملک بھر میں چرچا تھا جسے برطانوی سامراج ناپسندیدگی سے دیکھتا تھا۔ تھیوڈرک کو کانگریس کے خلاف سرگرمیوں میں حصہ لینے کا مناسب موقع ہاتھ آ گیا۔ انھوں نے کالج کے طلبا کو اس بات پر آمادہ کیا کہ وہ انڈین نیشنل کانگریس کے اختلاف رکھنے والے مسلمانوں کے دستخط جمع کریں تا کہ یہ فہرست انگلستان کے پارلیمنٹ کو بھیجی جائے۔ جب طلبا دستخط کرا کے لے آئے تو ایک طالب علم نے سرخروئی کے لیے کہا یہ ہم نے ان کاغذات پر مسلمانوں سے یہ کہہ کر دستخط لیے ہیں کہ ہندو گاؤ کشی کے خلاف احتجاج کر رہے ہیں اور قانون پاس کرانا چاہتے ہیں۔ تھیوڈرک نے اس پر خوشی کا اظہار کیا۔ عبدالحق اس واقعہ پر لکھتے ہیں کہ مجھے یہ دیکھ کر حیرت ہوئی اور افسوس ہوا کہ ایک اعلیٰ تعلیم یافتہ ذمہ دار انگریز اس فعل پر خوشی کا اظہار کر رہا ہے جو دیانت اور راستی کے خلاف ہے۔ اس واقعہ سے انھوں نے انگریزوں کی فطرت بتائی کہ انگریز بلاشبہ معاملات میں بہت احتیاط اور دیانت سے کام لیتا ہے لیکن قومی مفاد کے معاملے میں ضمیر، انصاف اور راستی کو بالائے طاق رکھ دیا جاتا ہے۔

عبدالحق صاحب کو دکن میں کافی عرصے تک کام کرنے کا موقع ملا۔ ان کی علمی ادبی اور تعلیمی سرگرمیوں کے اچھے اچھے نمونے وہیں کے قیام کے نتائج ہیں۔ دربار دکن، امرائے کبار اور ریزیڈنسی کی آویزشوں اور ان کے متعلقین و متوسلین کی ریشہ دوانیوں سے بچا رہنا اور اپنی آن قائم رکھنا، مولوی عبدالحق صاحب کا معمولی کارنامہ نہیں ہے۔ جامعہ عثمانیہ حیدرآباد کی تاسیس میں مولوی صاحب کی سعی و تحریک کا کافی دخل تھا۔ اس کی درسی کتابیں اردو میں تیار کرنے کے لیے سب سے پہلے سررشتہ تالیف و ترجمہ آپ کی نگرانی میں 1916 کے اوائل میں قائم ہوا۔ چند سال بعد اورنگ آباد میں عثمانیہ کالج بنا اور اس کے پہلے صدر بھی مولوی صاحب مقرر ہوئے۔ بیس برس سے زیادہ سرکاری خدمات انجام دینے کے بعد آپ نے 1930 میں پنشن لی مگر حکومت نے دوبارہ جامعہ عثمانیہ کے شعبہ اردو کا صدر بنا دیا اور پوری تنخواہ اور پنشن کے علاوہ بارہ ہزار روپے سالانہ اردو کی ایک بڑی لغت لکھنے کے لیے منظور کیے۔ انجمن ترقی اردو 1914ء سے ایک مستقل ادارہ بن گئی تھی اور اس کے علمی کاموں میں برابر اضافہ ہو رہا تھا۔ اب اردو لغت کی تیاری کا کام بڑے پیمانے پر شروع ہوا۔ ان مشاغل سے مولوی صاحب کو بالکل فرصت نہ ملتی تھی لیکن جب گاندھی جی نے ایک نیا لسانی مرکز قائم کیا اور اپریل 1936 میں ہونے والے جلسے میں مولوی صاحب کو بھی بلایا تو انھیں معلوم ہوا کہ کانگریس کے لوگ نہ صرف اردو زبان بلکہ اس کے رسم الخط سے بھی مخالفت پر تلے ہوئے ہیں، مولوی صاحب کو بڑی تشویش ہوئی۔ آپ نے ایک خاص کانفرنس اکتوبر 1936 میں علی گڑھ میں منعقد کرائی جس میں اردو کے حفظ و بقا کی تجویزیں سوچی گئیں۔ عملاً پوری تحریک کا محور انجمن ترقی اردو بلکہ مولوی عبدالحق مان لیے گئے اور قرار پایا کہ انجمن کا صدر دفتر دہلی میں منتقل کیا جائے۔

مولوی صاحب نے قرارداد کے مطابق جامعہ عثمانیہ کی پروفیسری سے استعفیٰ دے دیا اور اورنگ آباد کی سکونت چھوڑ دی۔ اپنا اور انجمن کا سارا سامان لے کر 1938 میں دہلی چلے آئے۔ ڈاکٹر انصاری مرحوم کی کوٹھی میں انجمن کا دفتر قائم کیا اور خود بھی 1947 تک یہیں رہے۔ آزادی ہند کے بعد خوف ناک فسادات میں دفتر انجمن کو بلوائیوں نے تاراج کیا۔ مولوی صاحب کا ذاتی کتب خانے کا بڑا حصہ حکومت نے ضبط کر لیا اور بینکوں میں جمع رقوم روک دی گئیں۔ اسی بے سروسامانی کی حالت میں 1948 میں مولوی صاحب کراچی آئے اور پورے اخلاص کے ساتھ از سر نو انجمن کا پورا کارخانہ جما لیا۔ نئی کتابیں اور معیاری مجلے پھر سے شائع ہونے لگے۔ دو کتب خانے (عام و خاص) قائم کیے۔ اردو ٹائپ اور لیتھو کا مطبع بن گیا اور سب سے بڑھ کر یہ کام ہوا کہ اردو کالج قائم کیا جس میں تمام فنون کی تعلیم کا ذریعہ اردو ہے۔ اب یہ کالج وفاقی حکومت کے زیر انتظام چل رہا ہے۔

مولوی عبدالحق صاحب کے متعلق عام طور پر مشہور تھا کہ وہ دہریے ہیں مگر حقیقت اس کے برعکس ہے۔ وہ پکے موحد تھے اور انھیں رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کی رسالت پر پختہ یقین تھا۔ ان کو دہریہ سمجھنے کی وجہ یہ تھی کہ عبدالحق صاحب سرسید احمد خان سے بہت زیادہ متاثر تھے مگر اس تاثر کا تعلق ادب و انشا سے تھا۔ سرسید کی مذہبیت کا مولوی صاحب نے اثر قبول نہیں کیا۔ ان کے داڑھی تھی 'مولوی' ان کے نام کا جزو تھا لیکن مذہبیت سے ہمیشہ الگ تھلگ رہے۔ پرائیویٹ صحبتوں میں مذہب پر ان کی زبان سے پھبتیاں بھی سنی گئیں مگر انھوں نے اپنی تحریروں میں مذہب کے خلاف ایک حرف بھی نہیں لکھا۔ زندگی کی آخری ساعتوں میں مسلمان کے قلب میں کتنی رقت، خوف خدا اور توبہ و انابت کا جذبہ پیدا ہو جاتا ہے۔ اللہ تعالیٰ کی محبت کا اتنا احساس کہ وہ سچ رگ جاں سے بھی زیادہ قریب ہے۔ لیکن مولوی عبدالحق صاحب نے بستر علالت سے جو خط لکھا تھا، اس میں لکھا

"The doctors have failed my condition is getting worse. I have given the doctors an ultimatum of four days. President Ayub is un-approachable and God is too far"

[ڈاکٹر ناکام ہو گئے، میری حالت ابتر ہوتی جاری ہے۔ میں نے ڈاکٹروں کو چار دن کا الٹی میٹم دے دیا ہے، ایوب (صدر پاکستان) تک رسائی محال ہے اور اللہ بہت دور ہے]

مولوی صاحب اردو زبان کے عظیم محسن ہی نہیں تھے، بلکہ باکمال مصنف، مستند محقق، بہترین مرقع نگار، معتبر نقاد، ماہر لسانیات اور ممتاز خطوط نویس بھی تھے۔ ان کے مرقعے آج بھی پڑھنے والوں کے دلوں پر لطیف اثر چھوڑتے ہیں۔

ان کی خاکوں کی کتاب "چند ہم عصر" دیکھیے۔ اس میں سید محمود، خواجہ غلام الثقلین، مولانا محمد علی

جوہر، نواب محسن الملک، نواب عماد الملک، مولوی چراغ علی، خواجہ حالی اور سرسید کے کیسے کیسے دلکش مرقعے بنائے ہیں۔ ان کے علاوہ ایک بہت ہی عام شخص 'نام دیو مالی' کا خاکہ تو سب پر بھاری ہے۔

مولوی صاحب نے کتابوں پر متعدد تبصرے لکھے ہیں اس قدر لکھے کہ "مقدمہ باز" کے لقب سے بھی مشہور ہو گئے۔

علمی کاموں کی طرح مولوی صاحب کے قلم کی روانی بھی عمر کے ساتھ بڑھتی رہی۔ صرف خطوط کا اندازہ لگایئے کہ ایک اندازہ کے مطابق ایک لاکھ سے زائد خط ہیں، ان میں اکثر پُر مغز و دلچسپ اور شگفتہ انشا کا نمونہ ہیں۔ مولوی عبدالحق صاحب شعر و سخن سے بھی دلچسپی رکھتے تھے باقاعدگی سے تو انھوں نے کبھی شعر نہیں کہے مگر کام کے دوران یا گفتگو کے دوران ان سے شعر سرزد ہو جاتے تھے۔ ان کا یہ شعر تو بہت مشہور ہے:

نہ فکر معیشت نہ عشق بتاں ہے — مگر جاگتے رات کٹتی ہے ساری

16، اگست 1961 کو اردو کا یہ عظیم محسن اپنے خالق حقیقی سے جا ملا۔ مولوی عبدالحق کی موت کوئی معمولی سانحہ نہیں ہے۔ یہ ایک ایسے شخص کی موت ہے۔ جس پر تہذیب و ادب کا ایک پورا دور ختم ہو گیا، وہ دور جو ہندو پاکستان کی تاریخ میں غالباً سب سے زیادہ شاندار اور مہتم بالشان تھا۔ اپنی 92 سالہ زندگی میں جن بڑے بڑے اشخاص سے وہ ملے یا جن کی صحبتوں میں وہ رہے، وہ سب دیو پیکر تھے اور افسوس ہے کہ اتنا زمانہ گزرنے پر بھی ہم ان کی عظمت کا کما حقہٗ اندازہ نہیں کر سکے حالاں کہ وہ تاریخ پر اپنا امٹ نشاں چھوڑ گئے ہیں۔ (1)

تصانیف:

۱۔ مقدمات عبدالحق	۲۔ مرحوم دلی کالج
۳۔ سرسید احمد خان حالات و افکار	۴۔ چند ہمعصر
۵۔ اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا حصہ	۶۔ نصرتی
۷۔ تنقیدات عبدالحق	۸۔ خطبات عبدالحق (2)

بابائے اردو کے خطوط کا ذکر کیے بغیر ان کے فن اور شخصیت کی بحث نامکمل رہے گی۔ ابن انشاء کے نام ان کا خط کچھ یوں ہے:

اردو روڈ کراچی-۱

20 جون 1953ء

عزیز من سلمہ۔ میں نے تمہارا وہ مضمون پڑھا جو تم نے اس آوارہ کوئے نااہلاں کی نسبت ڈان میں لکھا ہے۔ تمہاری زبان اور حسن بیان کی کیا تعریف کروں۔ پڑھ کر مجھے بہت رشک ہوا۔ مگر تم نے بہت

جلدی کی۔ کچھ دن اور ٹھہر جاتے تو اچھا ہوتا۔ پھر آزادی سے جو چاہے لکھتے شاید تمہیں زیادہ انتظار نہ کرنا پڑتا۔ اب اس کے بعد خدا کے لیے کچھ نہ لکھنا۔ میں اپنے دوستوں اور عزیزوں کو ہمیشہ ایسی تحریروں سے منع کرتا ہوں۔ اس سے لوگوں کو حسد ہوتا اور میرے کام میں خلل پڑتا ہے۔ تعریف اور برائی دونوں کام میں مخل ہوتی ہیں۔

قدرت نے تمہیں انشا پردازی کی ایسی اچھی صلاحیت عطا کی ہے جو کم لوگوں کو نصیب ہوتی ہے۔ اس سے کبھی کوئی ایسا کام نہ لینا جو خودداری اور قومی غیرت کے خلاف ہو۔ اللہ تعالیٰ تمہیں صحت وعافیت سے رکھے اور دولتِ علم سے مالا مال کرے۔

خیر طلب

عبدالحق

دوسرا خط جو قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی کے نام لکھا گیا اس میں ان کا اندازِ تحریر ملاحظہ ہو:

8دسمبر 1951ء

مکرم ومہربان جناب قاضی صاحب۔ السلام علیکم

مشیرِ تعلیم صاحب کی ملاقات کے وقت آپ بھی موجود تھے۔ ان کے اندازِ گفتگو سے مترشح ہوتا تھا کہ انجمن کو حکومت سے امداد کی زیادہ توقع نہیں رکھنی چاہیے۔ سال ختم ہونے کو ہے اور اب تک انجمن کو مطلق کوئی امدادی رقم نہیں ملی۔ اگر ملی بھی تو وہ اتنی کم ہوگی کہ اس سے انجمن کو کچھ بھلا نہ ہوگا۔ انجمن نے ادبی وعلمی کاموں کی جو تجاویز پیش کی تھیں ان کے متعلق بھی اب تک کوئی جواب وصول نہیں ہوا اور نہ ان اسکیموں کے متعلق کوئی اطلاع ملی جو وزارت کے ایما پر مرتب کر کے پیش کی گئی تھیں۔ غالباً حکومت کے پیش نظر اور بہت بڑے بڑے کام ہیں اور وہ انجمن کے کام کو قابلِ اعتنا نہیں سمجھتی اور شاید اس کی نظر میں ان کاموں کی کچھ زیادہ قدر بھی نہیں۔ حالانکہ ساری مملکت میں یہی ایک ایسا ادارہ ہے جو حقیقی علمی وادبی کام کر رہا ہے۔

حکومت ایک بہت بڑی مشین ہے، مشین میں جذبات نہیں ہوتے۔ حکومت کے کار فرما اور کارکن اس مشین کے کل پرزے ہیں جو اپنے کارخانے کی مشین کی طرح احساس، جذبات اور درد سے خالی ہیں اس لیے وہ ادبی اور علمی کارگزاریوں کو اس نظر سے نہیں دیکھ سکتے جن کی وہ مستحق ہیں۔

اس کے علاوہ صوبائی عصبیت کا جذبہ جو پاکستان بننے کے بعد زیادہ قوی ہوتا جاتا ہے اکثر اوقات ان کاموں میں رکاوٹ اور تاخیر کا باعث ہوتا ہے۔ پاکستان کے لیے یہ بہت بڑا خطرہ ہے جو زندگی اور حکومت کے مختلف شعبوں پر چھا رہا ہے۔

ان حالات میں انجمن کو سخت مشکلات کا سامنا ہے۔ سرمائے کے نہ ہونے سے جو منصوبے پیش

نظر ہیں وہ منتظر کررہ گئے ہیں۔ بہت سی علمی کتابوں اور لغات کے مسودے اشاعت کے انتظار میں پڑے ہیں۔ علمی اصطلاحات کا کام نامکمل رہ گیا ہے۔ انجمن مقروض ہے۔ روزمرہ کے کاموں کا انجام دینا بھی دشوار ہو گیا ہے۔ اب تک برا بھلا جو کچھ بھی ہوا محض ہمت کے بل بوتے پر ہوتا رہا۔ اب وہ بھی جواب دیتی نظر آتی ہے۔

لہذا میں نے یہ ارادہ کیا ہے کہ پنشن کی رقم جو حکومت کی فیاضی و قدر دانی اور جناب فضل الرحمن صاحب کی عنایت و ہمدردی سے مجھے عطا ہوئی ہے وہ انجمن کی نذر کر دوں۔ یہ بہت حقیر رقم ہے تاہم اگر اس سے انجمن کا ایک ادنا سا کام بھی انجام پا گیا تو میرے لیے یہ بڑی مسرت و اطمینان کا موجب ہوگا۔ مجھے اس پنشن کے قبول کرنے میں بہت پس و پیش تھا۔ اگر عین وقت پر فضل الرحمن صاحب کا مہر آمیز اور ہمدردانہ خط نہ آ جاتا تو میں غالباً اس کے لینے سے انکار کر دیتا۔ میں پاکستان میں خدمت کے لیے آیا تھا۔ میری غیرت گوارا نہیں کرتی کہ میں اس پر بار ہوں۔ اس لیے میری رائے میں اس کا مصرف اس سے بہتر نہیں ہو سکتا کہ وہ انجمن کے کام آئے۔ میں نے اپنی ضروریات بہت کم کر دی ہیں۔ اور، اور کم کر سکتا ہوں۔ ابھی مجھ میں بفضلہٖ اتنی توانائی ہے کہ اپنی قوت لا یموت پیدا کر سکوں۔ میں نے زندگی کی بہت سی بہاریں دیکھی ہیں۔ ہر بہار کے بعد خزاں لازم ہے۔ اس کی بہار دیکھنی باقی ہے۔

فی الحال میں ماہ جنوری 1952ء سے نصف پنشن انجمن کو پیش کروں گا۔ چند ماہ بعد مجھے ایک ایسا کام مل جانے کی توقع ہے۔ جس سے مجھے کم و بیش ڈیڑھ سو روپے ماہانہ مل سکیں گے اور یہ میری گزر اوقات کے لیے کافی ہوں گے۔ اس کے بعد میں پنشن کی پوری رقم (بعد منہائی انکم ٹیکس) انجمن کی نذر کر دیا کروں گا۔ اور اس سے قبل جس قدر رقم مجھے وصول ہوئی ہے وہ بھی رفتہ رفتہ ادا کر دوں گا۔

ظاہر ہے کہ اس سے انجمن کا کام نہیں چل سکتا۔ بعض احباب کے مشورے سے کچھ اور تدبیریں بھی کی جائیں گی۔ اگر اس کے بعد بھی کامیابی نہ ہوئی تو پھر یا تو اس کام کو خدا حافظ کہنا پڑے گا یا انجمن کو کسی ایسے مقام پر منتقل کرنے کی کوشش کی جائے گی جہاں اس کے چلنے کا امکان ہو۔

عبدالحق

ڈاکٹر داؤد رہبر کے نام میں لکھتے ہیں:

کراچی

(غیر مورخہ لیکن 1957ء میں انقرہ میں موصول ہوا)

عزیز من سلمہ تمہارا خط پہنچا۔ اردو کے لیے جو کام تم وہاں کر رہے ہو وہ قومی خدمت ہے۔ اس کے لیے جو ایثار بھی تم کرو گے وہ داخلِ ثواب ہوگا۔ تم نے کمال کیا کہ اتنی جلدی تم نے ترکی زبان میں اس قدر مہارت حاصل کر لی کہ اردو کا درس بغیر امداد ترجمان دینے لگے۔

اس سے مجھے بہت خوشی ہوئی کہ ترکوں کو اردو زبان سے بہت الفت ہے۔ اب چند ترک ایسے تیار کرو کہ وہ اردو میں بخوبی لکھنے پڑھنے لگیں اور ہم کسی روز ان کی تحریر قومی زبان میں شائع کریں۔

تعجب ہے کہ تم کو میرا خط اور قومی زبان کا وہ پرچہ نہیں پہنچا۔ یکم نومبر کے پرچے میں وہ تصویر تمہارے نوٹ کے ساتھ چھپی تھی اور اس پرچے میں تمہارا پورا خط شائع کر دیا تھا جو تم نے مجھے لکھا تھا۔ اب دوبارہ قومی زبان کے دو پرچے بھیج رہا ہوں۔ وصول سے مطلع کرنا۔ بچوں اور بیوی کو دعا و سلام۔

خیر طلب

عبدالحق

(انقرہ یونیورسٹی کے اردو طلبہ کے نام ایک پیغام)

مورخہ 22 جون 1957ء

میں ترک طالب علموں کو مبارک باد دیتا ہوں کہ انہوں نے اردو زبان سیکھنے کا عزم کیا ہے۔ پاکستانیوں اور ترکوں میں قدیم سے مذہبی اور تہذیبی رشتہ موجود ہے۔ زبان کو انسانی تہذیب میں بڑی اہمیت حاصل ہے، اردو زبان سیکھنے سے یہ رشتہ اور زیادہ مضبوط اور قوی ہو جائے گا۔ کسی زبان کے سیکھنے سے اس زبان والوں سے خود بخود انس ہونے لگتا ہے۔ ہم زبانی سے ہم خیالی پیدا ہوتی ہے اور ہم خیالی اتحاد کی بنیاد استوار کرتی ہے۔ یہ زبان جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے ترکی سے اجنبی نہیں۔ ترکی زبان کے بہت سے لفظ ہماری زبان میں مروج ہیں۔ ہمارا فنِ حرب خاص کر اس کا رہینِ منت ہے۔ قدیم شاہی دربار اور عہدوں کے الفاظ اکثر ترکی تھے اور بہت سے کھانوں کے نام اب بھی ترکی ہیں۔ ہماری زبان میں 'رومی' کے کئی معنے ہیں اور یہ قدیم رشتے کو یاد دلاتا ہے۔ پاکستانیوں کو ترکوں سے جو محبت ہے اس کے بیان کرنے کی ضرورت نہیں۔ تاریخ اس کی شاہد ہے۔ اردو زبان کے سیکھنے سے اس محبت میں ایک نئی تازگی اور شگفتگی پیدا ہو جائے گی۔ اگرچہ اردو نو عمر زبان ہے لیکن اس نے قلیل عرصے میں حیرت انگیز ترقی کی ہے اور اب دنیا کی زبانوں میں اس کا تیسرا درجہ ہے۔ آپ اسے حاصل کر کے اس کی تعداد میں خوشگوار اضافہ کریں گے۔

میری ساری عمر اردو زبان کی خدمت گزاری میں گزری ہے۔ جب میرے عزیز ڈاکٹر محمد داؤد رہبر نے مجھے یہ خوش خبری پہنچائی کہ آپ نے بڑے شوق سے اردو پڑھنی شروع کر دی ہے تو مجھے اس سے جو مسرت ہوئی وہ بیان نہیں کر سکتا۔ اگر مجھ میں پہلی سی توانائی ہوتی تو میں بذاتِ خود انقرہ پہنچ کر اپنی زبان سے آپ کو یہ پیغام پڑھ کر سناتا۔

میری دعا ہے کہ اللہ تعالیٰ آپ کو علم و ادب سے مالا مال کرے اور دین و دنیا میں سرخروئی عطا فرمائے۔

آپ کا خیر طلب

عبدالحق

(ڈاکٹر داؤد رہبر کے نام)

11 اکتوبر 1957ء

عزیز من سلمہ، تمہارا خط پہنچا، اسے پڑھ کر بہت افسوس اور رنج ہوا۔ یہ تو میں جانتا تھا کہ ہمارے سفارت خانے بیکار سے ہیں اور اپنی قومی زبان اور تہذیب کا انہیں کوئی درد نہیں۔ تمہارے خط سے اس بدگمانی کو اور تقویت ہوئی۔ اسلامی ممالک خاص کر ترکی میں پاکستان کو ایسے اشخاص بھیجنے چاہئیں جو پاکستان کے وقار کو بڑھائیں، باہمی تعلقات میں خوش گواری پیدا کریں اور عوام سے اپنا رشتہ قائم کرنے کی صورتیں نکالیں۔ ان حالات میں جو کام تم کر رہے ہو وہ بہت ہی قابلِ قدر اور لائقِ تعریف ہے۔ یہ کام وہی کر سکتا ہے جسے اپنی زبان و تہذیب سے محبت ہے۔ اس کے انجام دینے میں تم جو ایثار اور غیر معمولی محنت کر رہے ہو اس کی کوئی قدر کرے یا نہ کرے وہ بجائے خود بڑی نعمت ہے جو تمہاری اور تمہارے بچوں کی سیرت بنانے اور اخلاق کے سنوارنے میں مدد دے رہی ہے۔ اللہ تعالیٰ تمہاری ہمت میں برکت دے اور تمہیں کامیاب کرے۔ دسمبر میں تمہارے آنے کا انتظار ہے، اس وقت جی بھر کے باتیں کریں گے۔

خیر طلب عبدالحق

(عبداللطیف اعظمی کے نام)

اردو روڈ۔ کراچی

9 جولائی 60ء

عزیزی سلمہ

آپ کا خط مورخہ 2 جولائی موصول ہوا۔ آپ نے یہ صحیح لکھا ہے کہ شبلی اور حالی میں کسی قسم کا اختلاف نہ تھا۔ البتہ اگر کوئی بات تھی تو یہ تھی کہ مولانا شبلی کی طبیعت میں ضبط بالکل نہ تھا اور حالی بڑے ضابط تھے۔ مولانا شبلی کی یہ عادت تھی کہ جب بھی ان کے دل میں کوئی بات آتی تو فوراً کہہ گذرتے۔ اس سلسلے میں اگر ایک واقعے کا ذکر کروں تو بے جا نہ ہوگا۔ جن دنوں حیاتِ جاوید شائع ہوئی تو مولانا شبلی کے لیے جو اس وقت اتفاق سے حیدر آباد میں وارد تھے، میں نے یہ کتاب لے جا کر ان کی خدمت میں پیش کی۔ اس وقت وہاں اور بھی کئی اشخاص موجود تھے۔ مولانا شبلی نے یہ کتاب دیکھتے ہی فرمایا، یہ 'کذب و افترا' کا آئینہ ہے۔ مولانا نے کتاب کو پڑھے بغیر ہی یہ رائے دے دی۔ اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ ان کی طبیعت میں ضبط بالکل نہ تھا۔ اسی طرح مولانا شبلی کی یہ عادت بھی تھی کہ وہ نجی صحبتوں میں ایسی باتیں کرتے تھے، جن سے سرسید اور مولانا حالی کی تنقیص نکلتی تھی۔ اس کے برخلاف مولانا حالی بڑے صاحب

دل آدمی تھے۔ انہوں نے کبھی مولانا شبلی کے بارے میں کوئی بے جا بات نہیں کہی، بلکہ ہمیشہ ان کی تعریف کی۔ ان کی کتابوں پر بڑے اچھے تبصرے کیے اور جو باتیں قابلِ تعریف تھیں، ان کی جی کھول کر داد دی۔ مولانا شبلی کا فارسی کلام جب شائع ہوا تو مولانا حالی نے اس کو دیکھ کر فرمایا "میرا ارادہ تھا کہ میں اپنا فارسی کلام مرتب کروں، لیکن آپ کا کلام دیکھ کر میرا کلام میری نظر سے گر گیا ہے اور میں نے یہ ارادہ ترک کر دیا ہے"۔ مولانا حالی شبلی کی بڑی عزت کرتے تھے۔ ایک بار مولانا ظفر علی خان نے اپنے رسالے دکن ریویو میں ایک دو مضمون مولانا شبلی کی کسی کتاب یا رسالے پر شائع کیے، جن میں کسی قدر بے جا شوخی سے کام لیا گیا تھا۔ جن دنوں مولانا حالی حیدر آباد آئے ہوئے تھے، مولانا ظفر علی خان سے ان کی ملاقات ہوئی اور دورانِ گفتگو میں انہوں نے متذکرہ مضامین کے متعلق ظفر علی خان صاحب کو ایسے شفقت آمیز پیرائے میں نصیحت کرنا شروع کی کہ ان سے کوئی جواب بن نہ پڑا اور وہ سر جھکائے آنکھیں نیچی کیے چپ چاپ سنا کیے۔ مولانا نے یہ بھی فرمایا، میں تنقید سے منع نہیں کرتا، تنقید بہت اچھی چیز ہے اور اگر آپ لوگ تنقید نہ کریں گے تو ہماری اصلاح کیونکر ہو گی لیکن تنقید میں ذاتیات سے بحث کرنا یا ہنسی اڑانا منصب تنقید کے خلاف ہے۔ یہاں میں یہ بھی واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ مولانا شبلی کو مولانا حالی سے کوئی بغض نہ تھا۔ وہ بھی ان کی علمیت کے قائل تھے۔ جب مولانا کو شمس العلماء کا خطاب ملا تو مولانا شبلی نے مجھ سے فرمایا، "اب اس خطاب کی عزت بڑھ گئی ہے۔"

رہی یہ بات کہ میں مولانا شبلی کا مخالف ہوں، تو یہ بالکل غلط ہے۔ میں مولانا کے علم و فضل کا تہِ دل سے قائل ہوں۔ اور انہیں اردو زبان کے بڑے ادیبوں اور محسنوں میں شمار کرتا ہوں اور اس کا میں نے بار بار تحریر و تقریر میں اظہار بھی کیا ہے۔ میں نے اردو انسائیکلوپیڈیا آف اسلام کے لیے اردو ادب سے متعلق جو مضمون لکھا ہے اس کے چند جملے پیش کرتا ہوں۔

"مولانا شبلی ان لوگوں میں سے ہیں جو سر سید احمد خان کے اثر و فیضِ صحبت کی بدولت محدود اور تنگ دائرے سے نکل کر علم و ادب کے وسیع میدان میں آئے۔ انہوں نے اردو زبان میں اسلامی تاریخ کا صحیح ذوق پھیلایا۔ تاریخ میں انہوں نے ہیروز آف اسلام کا ایک سلسلہ شروع کیا، جس کی ابتدا المامون سے ہوئی۔ اس سلسلے میں متعدد نامور اسلاف کے سوانح آ گئے ہیں۔ ان میں سب سے مشہور اور مقبول کتاب الفاروق ہے۔ ان کی آخری تصنیف جسے ان کا شہکار سمجھنا چاہیے سیرت نبوی ہے جو ان کے انتقال کی وجہ سے ناتمام رہ گئی اور بعد میں ان کے فاضل شاگرد مولانا سلیمان ندوی نے اس کی تکمیل کی۔۔۔ علاوہ ان مستقل تصانیف کے انہوں نے بے شمار تاریخی اور تحقیقی مضامین لکھے، جن سے تاریخ دانی اور تاریخ نویسی کا عام شوق پیدا ہو گیا۔۔۔ شبلی شاعر بھی ہیں اور شاعرانہ مزاج بھی رکھتے ہیں۔ بڑے سخن سنج اور سخن فہم ہیں۔۔۔ مولانا کی ایک اور مشہور اور مقبول تصنیف شعرالعجم ہے۔ اس کی چوتھی جلد میں انہوں نے اس امر

پر بحث کی ہے کہ شاعری کیا چیز ہے اور اس کے تحت وہ احساس، ادراک، محاکات، تخیل وغیرہ سے بحث کرتے ہیں۔ شاعری پر بحث جامع اور قابلِ قدر ہے۔"

اس طرح میں نے کراچی کے ایک رسالے (ماہنامہ انشاء۔ اکتوبر 59ء) میں اپنے طالب علمی کے زمانے کے بارے میں ایک مضمون لکھا تھا۔ اس میں مولانا شبلی کا تذکرہ ان الفاظ میں تھا۔

"کالج میں تمام پروفیسر سوائے عربی، فارسی، سنسکرت اور ریاضی کے انگریز تھے۔ فارسی، عربی کے پروفیسر مولانا شبلی اور مولانا عباس حسین تھے، ریاضی کے بابو مکرجی۔ مولانا شبلی شاعر، ادیب اور مورخ تھے۔ ان کی جماعت میں بیٹھ کر جی خوش ہو جاتا تھا۔ وہ موقع موقع سے ادبی نکات اور اساتذہ کے اشعار اور لطائف یا تاریخی واقعات اس طرح بیان کرتے تھے کہ درس کا حق ادا ہو جاتا تھا۔۔۔ جب میں مڈل میں پڑھتا تھا تو میں نے نجی طور پر عربی بھی پڑھی تھی۔ علی گڑھ آ کر میں نے دوسری زبان فارسی لی۔ یہ میری خوش قسمتی تھی کہ میں نے فارسی لی۔ اس کی بدولت مجھے شبلی جیسے استاد ملے۔"

لوگوں کا کہنا کہ میں مولانا کا مخالف ہوں، اس کا سبب میری سمجھ میں نہیں آتا۔ ہو سکتا ہے کہ میں نے اپنی بعض تحریروں میں مولانا شبلی کے بعض بیانات پر جو تنقید کی ہے اس سے لوگوں نے یہ نتیجہ نکالا ہو۔ مثلاً مولانا حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں یہ قیاس ظاہر کیا ہے کہ مرزا شوق نے اپنی مثنویوں کی بنیاد میر اثر کی مثنوی خواب وخیال پر رکھی ہے۔ مولانا شبلی نے تذکرہ 'گلشن ہند' کے ایک حاشیے میں اس قیاس کو غلط ٹھہرانے کی کوشش کی۔ میں نے جب خواب وخیال شائع کی تو اس کے مقدمے میں میں نے لکھا کہ 'بلا شبہ یہ مثنوی نواب مرزا کا ماخذ اور نمونہ تھی اور اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ مولانا حالی کا قیاس کس قدر صحیح تھا'۔۔۔ ممکن ہے کہ اس قسم کی تحریریں پڑھ کر لوگ مجھے مولانا شبلی کا مخالف سمجھتے ہوں۔ لیکن یہ صریحاً غلط ہے۔

عبدالحق

(طاہر فاروقی کے نام)

کل پاکستان انجمن ترقی اردو

اسپتال روڈ کراچی

26 فروری 1950ء

شفیقی و مکرمی! از اد لطفہ

السلام علیکم۔ کرم نامہ پہنچا جس کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ آپ نے لکھا ہے کہ دوسرے ارباب فکر سے بھی مشورہ کر لیا جائے۔ وہ کون سے ارباب فکر ہیں۔ مجھے لفٹنٹ کرنل علی اختر صاحب نے کاکول میں زبانی دعوت دی اور پشاور پہنچ کر برابر اصرار کر رہے ہیں۔۔۔ ایبٹ آباد میں بھی پشاور کے ایک دو صاحب ملے

انہوں نے بھی مدعو کیا ہے۔ سرحد کے وزیرِ اعظم بھی انجمن کے دفتر میں آئے، کالج کتب خانے کا معائنہ کیا اور میرے ساتھ چائے نوش کی۔ ایبٹ آباد میں وزیرِ تعلیم اور ڈائرکٹر تعلیم سے بھی ملاقات ہوئی۔ ڈائرکٹر تعلیم (خٹک صاحب) مجھے کئی مقامات پر لے گئے اور اپنے مدرسے دکھائے مگر اب تک سرحد والوں میں اپنے ڈھب کا کوئی آدمی نہ ملا۔

جس کمیٹی کا آپ نے ذکر کیا ہے بے شک ان میں ایک دو کے سوا اردو کا پر جوش حامی کوئی نہیں لیکن سب اردو کے بہی خواہ ہیں۔ ایسا ایک بھی نہیں جو رکاوٹ پیدا کرے۔ یہ کمیٹی تو صرف اپنی تجویز پیش کرے گی۔ عمل حکومت کے ہاتھوں میں ہے، کیونکہ لاکھوں کا خرچ ہے۔ یہ بہت اہم کمیٹی ہے مگر کام اسی قدر مشکل ہے۔ آپ نے اس ضمن میں۔۔۔ کا نام لکھا ہے لاحول ولا قوۃ ایسا نکما بے کار، بے عمل آدمی دیکھنے میں نہیں آیا۔ پنجاب کی انجمن ترقی اردو جو میں نے لاہور میں قائم کی تھی اس کا سیکرٹری۔۔۔ صاحب کو بنایا۔ اس بندۂ خدا نے باوجود میرے تاکید کرنے اور جھنجھوڑتے رہنے کے کچھ نہ کیا۔ یہ اشتہاری لوگ ہیں، کام کے نہیں۔

پاکستان میں صرف پنجاب ہی ایسا صوبہ ہے جو اردو کو زندہ رکھے گا۔ آپ کو سندھ کا حال معلوم نہیں، اس کے مقابلے میں آپ کا صوبہ بہت غنیمت ہے۔ آپ 'قومی زبان' منگایئے اور اسے پڑھا کیجیے۔ اس میں اردو زبان کی معلومات اور خبریں آپ کو ملیں گی۔

اپریل کے شروع میں انجمن حمایتِ اسلام کا سالانہ جلسہ ہے۔ اس میں ایک دن 'یوم اردو' کے نام سے اردو کے لیے وقف ہے،

اس کی صدارت کے لیے وہاں والوں کا بہت اصرار ہے۔ وہاں جانا ہوا تو اس کے بعد پشاور کا نمبر آئے گا۔

آپ مایوس نہ ہوں۔ کام کرتے رہنا چاہیے، جو کچھ بھی ہو سکے۔ اسی طرح کرتے کرتے کچھ ہو جاتا ہے۔ پاکستان میں اردو کا مستقبل کچھ بہت اچھا نظر نہیں آتا، خصوصاً مشرقی پاکستان نے بڑی الجھن میں ڈال دیا ہے لیکن یاد رکھیے اردو پھیل کر رہے گی۔ آپ لفٹیننٹ کرنل علی اختر سے ضرور ملیے۔ بہت شریف آدمی ہیں اور ہمارے طرف کے ہیں۔ پلول کے ہیں۔ ان کا پتہ یہ ہے۔

ہیڈ کوارٹر نمبر ۹ (فرنٹیر) ڈویژن پشاور

سرحد میں جو با اثر اصحاب میرے ملنے والے تھے وہ سب یہاں آ گئے مثلاً عبدالرب نشتر، اورنگ زیب خان شاہ، عالم خان وغیرہ اور بھی کئی صاحب تھے ان کے نام بھول گیا ہوں۔ (3)

خیر طلب

عبدالحق

پروفیسر عرفان شاہ وفاقی اردو یونیورسٹی کے قیام کے بارے لکھتے ہیں کہ قومی ترقی، قومی زبان کے نفاذ اور اس کی ترقی میں پوشیدہ ہے۔ اس ناقابلِ تردید حقیقت کے داعی بابائے اردو مولوی عبدالحق مرحوم نے حب الوطنی کے جذبے کے ساتھ 1949ء میں اپنی مدد آپ کے اصول پر کراچی شہر کے وسط میں ''اردو کالج'' قائم کیا تاکہ طلبہ نہ صرف اپنی قومی زبان میں علوم وفنون کی اعلیٰ تعلیم حاصل کرسکیں بلکہ ان میں قومی شعور، باہمی ہم آہنگی اور ارضِ پاک کے لیے کچھ کر گزرنے کا جذبہ اور اولوالعزمی بھی پیدا ہو۔ 1954ء سے کالج میں فنون کے ساتھ ہی سائنسی علوم کی تدریس کا آغاز ہوا۔ بابائے اردو اور ان کے پرخلوص رفقاء اور محبانِ اردو کی بے لوث کاوشوں کے سبب ادارۂ ترقیات کراچی نے 6 اپریل 1966ء کو شاہراہ جامعہ کراچی پر 20 ایکڑ زمین الاٹ کردی، اور اکتوبر 1969ء میں شعبہ سائنس بابائے اردو روڈ سے یہاں منتقل کردیا گیا اور اس نئی عمارت کو اردو سائنس کالج گلشن اقبال کہا جانے لگا، جبکہ پہلے مشترکہ پرنسپل میجر آفتاب حسن رہے۔ یکم نومبر 1972ء کو دیگر نجی تعلیمی اداروں کے ساتھ اس کالج کو بھی حکومت نے اپنی تحویل میں لے لیا، لیکن محبانِ اردو کے شدید احتجاج اور ملک گیر مخالفت کے سامنے حکومت کو ''اردو'' کی اہمیت وافادیت کم کرنے کی جرأت نہ ہوئی اور مجبوراً وفاقی حکومت نے یکم مئی 1975ء کو اردو کالج فنون وسائنس کو قومی تحریک سمجھتے ہوئے براہِ راست اپنے انتظام وانصرام میں لے لیا اور اس کے معاملات کی نگرانی کے لیے اردو آرٹس / سائنس کالج کے علیحدہ علیحدہ بورڈ آف گورنرز تشکیل دیے گئے جس میں صدرنشین وفاقی وزیرِ تعلیم، نائب صدرنشین وفاقی سیکرٹری تعلیم، جبکہ معتمد پرنسپل اور نامزد ماہرین تعلیم، سائنسدان اور نمائندہ افراد کو بطور رکن شامل کیا گیا۔

گزرتے وقت کے ساتھ قومی زبان میں تدریس کی اہمیت واضح تر ہوتی چلی گئی اور ہر محبِ وطن کو اس بات پر دکھ اور حیرت تھی کہ آزاد ملک کے باوجود قومی زبان کے تشخص کو ابھارنے اور پروان چڑھانے کے لیے ''جامعہ اردو'' کے خواب کو پورا کرنے میں کوتاہی کا رویہ کیوں روا رکھا جارہا ہے جبکہ تمام ترقی یافتہ ممالک میں تعلیم قومی زبان میں ہی کامیابی کے اعلیٰ مدارج طے کررہی ہے۔

بابائے اردو کا ''اردو کالج'' ایک تحریک کے تسلسل کا نام ہے، اور اس تحریک کے ثمر میں آج ہم آزاد وطن کے شہری ہیں۔ جامعہ اردو کے قیام میں طرح طرح کے روڑے اٹکائے گئے لیکن بابائے اردو کے جانشینوں نے ہمت نہ ہاری اور جدوجہد جاری رکھی۔ اس ضمن میں دیگر اہلِ درد بزرگوں کے ساتھ جمیل الدین عالی کی سعیِ جمیلہ کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ جدوجہد کا سفر جاری رہا اور ایم اے اور ایم ایس سی کی اعلیٰ سطح کی تدریس قومی زبان میں شروع ہوئی اور اس کے نتائج نے ملک بھر میں مخالفین اردو کو دانتوں میں انگلی دبانے پر مجبور کردیا۔

اس دوران سازشی عناصر نے ایک شب خون مارا اور مستقبل میں جامعہ اردو کے قیام کے لیے

حاصل کردہ پلاٹ ایس ٹی ٹو (ST-2) گلشن اقبال کی بیش قیمت زمین ورکس کوآپریٹو سوسائٹی لمیٹڈ نے جعل سازی سے "مجاہد ویلفیئر ٹرسٹ" کو صرف تین لاکھ 66 ہزار روپے میں فروخت کردی۔ قاتل تعلیم و فروغ اردو نے جمعہ کی چھٹی کا فائدہ اٹھاتے ہوئے 23 جولائی 1993ء کو چار دیواری توڑ کر تعمیرات کا آغاز کردیا۔ لیکن اس وقت کے پرنسپل سید محمد ہارون رشید نجمی اور سپرنٹنڈنٹ کالج سید خورشید علی کی بروقت اور انتہائی کوششوں کی وجہ سے فوجی و سول حکام نے فوراً مداخلت کی اور دن کے اجالے میں بابائے اردو مولوی عبدالحق کے جامعہ اردو کے خواب کو چرانے والے پکڑے گئے، لیکن صد افسوس کہ اس سے آگے کارروائی ہنوز سرخ فیتے کی نذر ہے۔

مرضِ جنون میں مبتلا دیوانے کب ہمت ہارنے والے ہوتے ہیں! بالآخر ان کی آبلہ پائی برآمد ہوئی اور قومی زبان کے جانثاروں کے لیے 13 نومبر 2002ء کا دن پیغام شکر و مسرت لایا اور بابائے اردو مولوی عبدالحق کے خواب کو جامعہ اردو کے قائم ہو جانے سے تعبیر ملی۔ چار دوتی والوں سابق صدر جنرل (ر) پرویز مشرف' لیفٹیننٹ جنرل (ر) معین الدین حیدر' اس وقت کے وفاقی وزیر پروفیسر ڈاکٹر عطا الرحمٰن اور جمیل الدین عالی نے اردو کا قرض اتارنے میں اپنا اپنا حصہ خوب خوب ڈالا اور آج وفاقی اردو یونیورسٹی برائے فنون سائنس و ٹیکنالوجی کے تین کیمپس عبدالحق کیمپس فنون / قانون' سائنس و ٹیکنالوجی کیمپس گلشن اقبال / کراچی اور یونیورسٹی کیمپس اسلام آباد" قومی ترقی کا ذریعہ... قومی زبان میں تعلیم" کو سچ کر دکھا رہے ہیں۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق کے ناقدین آج اس سچ کو تسلیم کرنے پر مجبور ہیں کہ "جامعہ اردو" ایک جذباتی نعرہ نہیں' بلکہ قومی زبان کی اس قوت کا مظہر ہے جو تعلیم کو بامقصد بنانے اور ملک کو ترقی کے اوج کمال عطا کرنے کی قدرت رکھتی ہے۔" جامعہ اردو" کی عمر ابھی طفلانہ ہے، صرف 13 سال، مگر کارہائے نمایاں سن رسیدہ۔ چھ کلیات (فیکلٹیز) کے تحت 34 شعبہ جات، 100 سے زائد پی ایچ ڈی اساتذہ گرام سازھے تیرہ ہزار سے زائد طلباء و طالبات اپنے 350 اساتذہ کے جھرمٹ میں علم و ادب کے رنگارنگ گلاب کھلا رہے ہیں۔ ملک کی سرکاری جامعات میں یہ منفرد اعزاز بھی جامعہ اردو کو ہی حاصل ہے کہ اس کے اساتذہ میں 100 پی ایچ ڈی ہیں۔

ہم ہر لمحہ تنقید کرنے اور مایوسی کو تلاش کرنے کے عادی ہو چکے ہیں، جبکہ ہمارے درمیان فخر کرنے کے لیے بہت کچھ ہے، خصوصاً تعلیم کے میدان میں... اس کی روشن مثال شعبہ نباتیات (بوٹنی)، جامعہ اردو فارن فیکلٹی پروفیسر ڈاکٹر معین الدین احمد ہیں جو بیک وقت امریکا اور سوئٹزرلینڈ سے پی ایچ ڈی ہونے کے علاوہ پاکستان کے پہلے سائنسدان اور جامعہ اردو دنیا کے ان 15 ممالک میں شامل ہے جہاں "شجری واقع نگاری" "DENDROCHRONOLOGY" پر منفرد تحقیقی کام ہو رہا ہے۔ شجری واقع نگاری جغرافیائی اور موسمی حالات کے ماضی' حال اور مستقبل کے عوامل و امکانات کا احاطہ کرتی ہے اور

علمی معاشی، ماحولیاتی اور کسی حد تک دفاعی ضروریات اور ترقی کی منصوبہ بندی میں انتہائی اہم کردار کی حامل ہے۔

جامعہ اردو کو یہ اعزاز بھی حاصل ہے کہ اس کے اوّلین شیخ الجامعہ اردو کے ممتاز و منفرد شاعر پروفیسر ڈاکٹر پیرزادہ قاسم رضا صدیقی (یاد رہے ڈاکٹر صاحب بنیادی طور پر سائنس کے استاد ہیں)، دوسرے پروفیسر ڈاکٹر ظفر اقبال صدر نشین شعبہ اردو رئیس الکلیہ فنون جامعہ

کراچی (یہ بھی حسن اتفاق ہے کہ محترم ڈاکٹر صاحب راقم کے اردو سائنس کالج میں مقرب استاد رہے اور پی ایچ ڈی بعنوان "شان الحق حقی کا فنی و تحقیقی مطالعہ" کے رہبر و نگراں بھی رہے)، اس کے بعد کچھ عرصے کے لیے ناظم جامعہ کے منصب پر آفتاب احمد خان صدر انجمن ترقی اردو پاکستان، یگانہ روزگار غالب شناس اردو زبان کے کارواں کے نمایاں کارکنوں میں شمار ہوتے ہیں۔ چوتھے شیخ الجامعہ پروفیسر ڈاکٹر اقبال محسن پانچویں پروفیسر ڈاکٹر کمال الدین (قائمقام)، چھٹے پروفیسر ڈاکٹر محمد قیصر... اس دوران مختلف مواقع اور عارضی طور پر سات مرتبہ پروفیسر ڈاکٹر جمال حیدر ایک ایک بار پروفیسر ڈاکٹر حسن وقار گل اور پروفیسر محمد سعید خان نے بھی شیخ الجامعہ کی ذمہ داریاں نبھائی ہیں۔

اب ایک بار پھر یہ جان سوز ذمہ داری ممتاز محقق، دانشور، ماہر تعلیم اور شیدائی اردو صوفی منش پروفیسر ڈاکٹر ظفر اقبال کے دامنِ توقیر کے ہمراہ ہوئی ہے۔ ڈاکٹر ظفر اقبال سے طبقۂ دانش طالبانِ علم اور خصوصاً السنائی وفاقی اردو سائنس کالج کے وابستگان کو بڑی امیدیں ہیں کہ وہ کچھ مروجہ روش سے ہٹ کر کارہائے نمایاں انجام دیں گے اور ان سے توقعات اس لیے بھی منسوب ہیں کہ وہ 1979ء میں شعبہ اردو سابقہ وفاقی گورنمنٹ اردو سائنس کالج سے بحیثیت استاد منسلک ہوئے تھے اور تعلق تاحال قائم و دائم ہے۔

شیخ الجامعہ پروفیسر ڈاکٹر ظفر اقبال کا کلیدی وصف تدریس و تحقیق ہے۔ پندرہ سے زائد علمی و تحقیقی مقالوں کے مصنف ہونے کے علاوہ خالصتاً اردو کے ملکی و بین الاقوامی جرائد میں مقالات علیحدہ، اس کے ساتھ 21 طلبا و طالبات کو پی ایچ ڈی کرانے کا اعزاز حاصل ہے اور دو درجن سے زائد طلبا و طالبات ڈاکٹر صاحب کی زیرِ نگرانی اپنے پی ایچ ڈی کے مقالات جن کے موضوعات میں انتہائی تنوع ہے، مکمل کر رہے ہیں۔ ایم فل اور ایم اے کے تحقیقی مقالات جو ان کی علمی سرپرستی میں تکمیل کو پہنچے ان کی تعداد بھی کم و بیش 100 سے زائد ہے۔

وفاقی اردو یونیورسٹی کی نوعیت ایک عام تعلیمی درس گاہ سے بڑھ کر ہے، کہ یہ بابائے اردو مولوی عبدالحق کے خواب کی تعبیر اور قومی زبان کی سربلندی کا مینارۂ نور ہے۔ سائنس و ٹیکنالوجی کے میدان میں شاید اس کی کارگزاری پر ناقدین نرم گوشے کو مدِنظر رکھیں، لیکن فنون اور خاص کر اس کے شعبۂ اردو اور شعبۂ تصنیف و تالیف و ترجمہ کے علمی، تدریسی اور اشاعتی کاموں کا سخت محاکمہ اہلِ علم و دانش کریں گے۔

شیخ الجامعہ پروفیسر ڈاکٹر ظفر اقبال نے منصب سنبھالنے کے بعد فوری طور پر جو احکامات جاری کیے ہیں ان میں کچھ کر گزرنے کے عزائم کی جھلک واضح نظر آ رہی ہے، جن کی عملی صورت میں "جامعہ اردو" یقیناً بین الاقوامی سطح پر مؤقر ترین درسگاہ کا مقام حاصل کرے گی۔ جامعہ اردو کے سینیٹ میں اساتذہ کی منتخب رکن، نگراں شعبۂ تصنیف و تالیف و ترجمہ پروفیسر سیما ناز صدیقی کا یہ کہنا صداقت کا آئینہ دار ہے کہ جامعہ اردو کے قیام کی جدوجہد میں ڈاکٹر صاحب کیونکہ خود ایک کارکن کی حیثیت سے شامل رہے ہیں اس لیے ان کا روحانی تعلق "جامعہ اردو" کو مقامِ عرفان پر ضرور پہنچائے گا۔

انجمن ترقی اردو پاکستان کے نائب معتمد (اعزازی)، جامعہ اردو کے سینیٹ میں پہلے نمائندے سید اظفر رضوی نے جنہیں جمیل الدین عالی، موجودہ صدر انجمن ترقی اردو پاکستان آفتاب احمد خان کا قرب و اعتماد حاصل ہے، جس انداز میں مذکورہ دونوں اداروں میں قومی زبان کی ترویج، نفاذ اور ترقی کے لیے اپنی خداداد صلاحیتوں کا بے لوث اظہار کیا آج زمانہ اس کا معترف ہے۔

جامعہ اردو کے معاملات میں سینیٹ کو کلیدی حیثیت حاصل ہے۔ یاد رہے کہ اس مؤقر ترین ادارے کے پہلے ڈپٹی چیئرمین جمیل الدین عالیؔ دوسرے آفتاب احمد خان، اب مشتاق احمد یوسفی جیسے اہلِ کمال ہوئے۔ اسی طرح بطور رکن انجمن ترقی اردو پاکستان پہلے سید اظفر رضوی اور اب پروفیسر انیس زیدی ہیں۔

جامعہ کا علمی حسن اس کے کتب خانے ہوتے ہیں۔ "بابائے اردو مولوی عبدالحق" کے نام سے منسوب کردہ کتب خانہ میں 44 ہزار سے زائد فنون و سائنس کی کتب، تحقیقی، علمی و ادبی رسائل و اخبارات کا وسیع ذخیرہ طالبان علم کی تشنگی دور کرنے کا سبب ہے۔ گلشن اقبال کیمپس کے اس کتب خانہ کے علاوہ مولوی عبدالحق کیمپس کی قدیم اور اسلام آباد کیمپس کی نئی مطالعہ گاہ کے ساتھ ہی تمام شعبہ جاتی کتب خانے بھی طلبہ کی ضروریات کو پورا کر رہے ہیں۔ (4)

محاصل:

مولوی عبدالحق اردو ادب کا ایک بڑا نام ہے۔ اس نے اپنی ساری زندگی اردو زبان و ادب کے فروغ کے لئے وقف کر دی تھی۔ انجمن پنجاب سے لے کر وفاقی اردو یونیورسٹی کراچی کے قیام تک۔ اردو زبان کے فروغ میں ان کی شخصیت ایک چمکتا ہوئے ستارے کی مانند نظر آتی ہے۔ انکی اس اہمیت کے پیشِ نظر یہ ٹاپک چنا گیا تا کہ کھوج لگا کر انکی شخصیت کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی جا سکے۔ اور یہ جاننے کی کوشش کی جائے کہ اردو ادب کے فروغ میں انہوں نے جو کردار ادا کیا اس کے پیچھے کیا محرکات تھے۔

جہاں تک اردو ادب میں اس کی اہمیت کا تعلق ہے، یقیناً مولوی عبدالحق ایک بہت بڑا نام ہے اور ادب کے قاری، محقق اور طالب علم کے لئے بہت اہمیت اور افادیت رکھتا ہے برِصغیر پاک و ہند میں اردو کو

فروغ دینے میں ایک ایسی شخصیت کے بارے میں بات کی جارہی ہے جس نے اپنی تمام زندگی اس مقصد کو حاصل کرنے میں گزار دی اور اس کی شروعات انگریز دور میں ہوئی تھی جب کہ لارڈ میکالے ہندوستان میں ایک نئے تعلیمی نظام کی بنیاد رکھ چکے تھے۔اور سرسید احمد خان بھی مسلمانوں کو انگریزی زبان کی طرف مائل کر چکے تھے۔

ادب کے طالب علم اور محقق کے لئے میری یہ تحقیق ایک نیا راستہ کھول دے گی اور مولوی عبدالحق کے کردار و شخصیت اور ان کے فن کے بارے میں نئی معلومات میں اضافہ ہوگا۔اب جبکہ طالب علم کا رشتہ کتاب سے ٹوٹتا جارہا ہے، میرا یہ اسائنمنٹ ادبی تحقیق میں ایک اضافے کی حیثیت کے مترادف ہوگا اور سا تھ ہی محققین کے لئے جو انٹرنیٹ سے آج کے دور میں بھی نابلد ہیں، ان کے لئے یہ بہت زیادہ اہمیت کا حامل ہوگا۔

عام قاری کی اگر میرے اس تحقیقی کام تک رسائی ہوگی تو اس کے دماغ میں پھنسی ہوئی تمام گرہیں کھل کر سامنے آجائیں گی۔مگر سوال یہ ہے کہ عام قاری تک اس تحقیق کو پہنچایا کیسے جائے۔اس کے لئے میری رائے ہے کہ یہ تمام اسائمنٹ کو شعبۂ اردو ایک خصوصی مجلّے کی صورت میں چھاپ کر ادب دوستی کا ثبوت دے اور پھر اس مجلّے کو تمام اسکولوں اور کالج کی لائبریریوں اور اساتذہ کو بھی پہنچایا جائے اور مارکیٹ میں بھی ارزاں نرخوں پر بھیجا جائے تاکہ عام قاری بھی اس سے استفادہ حاصل کرسکے۔اور شعبۂ اردو اپنی ویب پر بھی اس کو ڈالے تاکہ انٹرنیٹ کے ذریعے دنیا بھر کے ادب دوست لوگوں کی رسائی بھی ہو۔

☆☆☆

حوالہ جات:

(1) معراج جامی، سید، کا مضمون بعنوان "بابائے اردو مولوی عبدالحق اور ان کے کارنامے"
http://www.thesundayindian.com/ur/story/
maulve-abdul-haque-father-of-urdu-and-his-achievements/7/1014/

(2) http://ur.wikipedia.org مولوی۔عبدالحق

(3) http://alqlm.org/threads/?10211

(4) عرفان شاہ، پروفیسر، "مولوی عبدالحق کا قطبی ستارہ ہوا"
(https://groups.google.com/forum/#!topic/bazmeqalam/RRT0yaKNirY)

کتابیات:

(1) مجیب، سید معراج، ڈاکٹر، کا تحقیقی مقالہ "مولوی عبدالحق فن اور شخصیت"
(zmeurdu.net/ بابائے اردو مولوی عبدالحق۔فن اور شخصیت)

(2) http://anjumantaraqqi-e-urdupakistan-rcpia.
blogspot.com/p/blog-page_7877.html

(3) https://www.facebook.com/adabiyaat.urdu/posts/18779501140964

(4) معراج جامی، سید، کا مضمون بعنوان "بابائے اردو مولوی عبدالحق اور ان کے کارنامے"
http://www.thesundayindian.com/ur/story/maulve-
abdul-haque-father-of-urdu-and-his-achievements/7/1014/

(5) http://ur.wikipedia.org مولوی۔عبدالحق

(6) http://alqlm.org/threads/?10211

(7) عرفان شاہ، پروفیسر، "مولوی عبدالحق کا قطبی ستارہ ہوا"
(https://groups.google.com/forum/#!topic/bazmeqalam/RRT0yaKNirY)

(8) جمیل احمد، انجم، پروفیسر، "تاریخ زبان و ادب اُردو"، علمی کتاب خانہ، لاہور

(9) سکینہ مدام پاپو، ڈاکٹر، "تاریخ ادب اُردو"، علمی کتاب خانہ، لاہور

☆☆☆

باب بیسواں:

اُردو غزل کا تحقیقی وتنقیدی جائزہ

غزل اصناف شاعری میں ایک حسین وجمیل نازک سی صنف سخن ہے۔ بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ (Bride of Poetry) ہے جو بام عروج پر ہے۔ اور اہمیت کی حامل ہے۔ یہ صنف ہر دور، ہر طبقہ، ہر تہذیب اور ہر زمانہ میں ہر عام وخاص کی مقبول ترین صنف رہی۔ ماضی میں بھی ہر ایک کے دل کو لبھاتی تھی اور عصر حاضر میں بھی ہر کوئی اس کا دیوانہ ہے اور یقیناً اس کا سحر آنے والے وقت میں بھی کم نہ ہوگا۔ اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حسن وعشق ومحبوب سے متعلق تمام مضامین اس میں شامل ہیں۔ یعنی ہجر وصال کا تذکرہ، سوز وغم کا ذکر، وصل عشق ومعشوق کی لذت اور اسطرح کی دیگر کیفیات جو انسانی احساسات میں شامل ہیں یعنی آنکھوں سے آنکھیں چار ہونا اور ہوش وحواس گم ہونا اور ہمیشہ حسن یار میں کھوئے رہنا وغیرہ وغیرہ۔

اردو میں ادبی تخلیقی اظہار کی روایت غزل سے شروع ہوئی۔ یعنی انفرادی اور اجتماعی سطح پر محسوسات، واردات قلبی، اجتماعی نفسیاتی اور جذباتی ردعمل اور طربیہ اور المیہ کے احساسات کے علاوہ فکر وتخیل کے اظہار کی لفظوں میں مرتب ہونے والی شکل۔ علامات کو سمجھنے کے لئے تفصیل کی ضرورت ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے جان گلکرائسٹ نے بھی اردو میں نظم کی روایت کو مستحکم کرنے میں بڑا حصہ لیا تھا۔ ان کی تحریک پر انجمن پنجاب قائم ہوئی جس کے ماہانہ ادبی جلسوں میں نئی لکھی ہوئی نظمیں پڑھی جاتی تھیں۔ اوّل اوّل فارسی سے اردو میں آنے والی اس صنفِ ادب کو خوبصورت اردو قالب میں پیش کیا۔

محمد قلی قطب شاہ سے لے کر موجودہ دور تک بے شمار چمکتے ہوئے ادبی ستاروں نے اس صنفِ سخن میں طبع آزمائی کی اور اردو غزل کو بامِ عروج تک پہنچایا۔ تحقیق ایک جان لیوا کام ہے جو بغیر محنت اور مشقت کے ممکن نہیں ہے، بے شمار تحقیقی مقالے، کتب اور رسائل کے پڑھنے کے بعد یہ اندازہ ہوا کہ غزل پر لکھنا یقیناً ایک مشکل کام ہے، کلاس کی بحث وتمحیث سے بھی کافی افادہ ہوا آخر کار قلم کاغذ پکڑا اور لکھنا شروع کیا۔۔۔۔۔۔ پھر کمپوزنگ کا مرحلہ آیا۔۔۔۔۔۔ اس کے بعد غلطیوں کی نشاندہی کی گئی تب کہیں جا کر موجودہ اسائنمنٹ کی تکمیل ہوئی۔ زیر نظر تحقیقی کام آپکے سامنے ہے امید ہے ادب کے قاری کو غزل کو سمجھنے میں مددگار ہوگا۔

غزل خالصتاً عربی لفظ ہے۔ فیروز اللغات کے مطابق غزل کے معنیٰ "عورت سے بات کرنا ہے"

اور "لغات کشوری" میں غزل کے دو معنی دیئے گئے ہیں جس میں ایک ہے "وہ شخص جو عورتوں کے عشق کی باتیں کرتا ہے"۔ اور دیگر معنوں میں "کاتنا"۔ "رسی بٹنا" یا "سوت ریشمی" کے ہیں۔ اور جو ہو بہو عربی کے معنی ہیں۔ اگر ہم غزل کے معنی عورت سے باتیں کرنا مراد لیں تو مناسب یا درست دکھائی نہیں دیتا۔ چونکہ ہر عورت سے باتیں کرنا یعنی ماں سے باتیں کرنا' معلمہ سے باتیں کرنا' استانی یا ٹیچر سے باتیں کرنا بہن سے باتیں کرنا یا رشتہ دار خاتون وعزیزہ سے باتیں کرنا وغیرہ۔ غزل کیسے کہلائے گی؟ البتہ لغت کشوری میں دونوں معنی غزل کے معنوں میں درست ہیں۔ اول الذکر کی مناسبت سے نوجوان لڑکے اور لڑکیوں کے درمیان آپسی بات چیت ان کے درمیان راز و نیاز کی باتیں' شکوے شکایتیں' روٹھنے منانے کی باتیں' ملنے بچھڑنے کی باتیں' حسن و عشق کی باتیں وعدے وفاؤں کی باتیں اسطرح نوجوان لڑکے لڑکیوں کے درمیان ہونے والی عشقیہ بات چیت کو غزل کے معنی و مفہوم میں لیا جاتا ہے۔ اسطرح غزل سے مراد صنف نازک سے لطف اندوز ہونا' اس کے حسن و جمال کی تعریف کرنا اس سے عشق و محبت کا اظہار کرنا اور اسی طرح کے حسین جذباتی واردات غزل کہلاتی ہیں۔ ڈاکٹر عبدالحلیم ندوی لکھتے ہیں کہ "جاہلی دور کے اصناف سخن میں سب سے اہم اور ممتاز صنف غزل ہے۔ اور اس غزل کا موضوع اور محور عورت تھی۔ کیونکہ غزل کے معنی نوجوان لڑکے اور لڑکیوں کی آپس کی بات چیت اور عورتوں سے لطف اندوزی اور ان سے حسن و محبت کی باتیں کرنا ہے"۔ (1)

اصناف شاعری کی بات کی جائے تو غزل واصناف شاعری میں ایک حسین وجمیل نازک سی صنف سخن ہے۔ بلکہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ عروس شاعری (Bride of Poetry) ہے جو بام عروج پر ہے۔ جو اہمیت کی حامل ہے۔ یہ صنف ہر دور' ہر طبقہ ہر تہذیب اور ہر زمانہ میں ہر عام و خاص کی مقبول ترین صنف رہی۔ ماضی میں بھی ہر ایک کے دل کو لبھاری تھی اور عصر حاضر میں بھی ہر کوئی اس کا دیوانہ ہے اور یقیناً اس کا سحر کبھی کم نہ ہوگا۔ اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ غزل اس صنف کو کہتے ہیں جس میں حسن و عشق یا محبت و محبوب سے متعلق مضامین شامل ہوں۔ یعنی ہجر و وصال کا تذکرہ' سوز و غم کا ذکر' وصل معشوق کی لذت اور اسطرح کی دیگر کیفیات عشق و واردات محبت شامل ہوں یعنی آنکھوں سے آنکھیں چار ہونا' ہوش و حواس گم ہونا اور ہمیشہ حسن یار میں کھوئے رہنا وغیرہ۔ یعنی

ملے کسی سے نظر تو سمجھو غزل ہوئی
رہی نہ اپنی خبر تو سمجھو غزل ہوئی

اس روایت کے مدنظر اردو کی زیادہ تر کلاسیکی شاعری حسن و عشق کے مختلف واردات و کیفیات سے ہی متعلق ہے۔ بلکہ ان ہی کیفیات میں رچی بسی ہوئی ہے اس طرح شروعات میں یہ حسین صنف سخن صرف و صرف حسن و جمال عشق و محبت کے وارداتوں کے اردگرد گھومتی رہی۔ جس کی ایک خاص وجہ یہ ہے کہ اردو

شاعری ہمیشہ فارسی شاعری کی مقلد رہی اس تعلق سے ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی رقمطراز ہیں کہ ''شعروشاعری کا عموماً اور ایشیائی شاعری کا خصوصاً عشق ومحبت کے جذبات واحساسات سے چولی دامن کا ساتھ رہا ہے۔ ہماری اردو شاعری سراسر فارسی شاعری کی تتبع ہے اپنے ابتدائی حالات میں عشق ومحبت ومعشوق ودیگر لوازمات عاشق کے وہی سانچے وہی تصورات اور وہی معیار رکھتی ہے جو ایران میں اس وقت رائج تھے''۔(2)

غزل کو ریختہ کے نام سے بھی منسوب کیا گیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ ریختہ کا لفظ غزل کے لیے کیوں رائج ہوا اور اس کے پیچھے کون سے اسباب کارفرما ہیں، اس کے علاوہ یہ لفظ اول اول کون سی غزلوں کے لیے مستعمل رہا ہوگا۔ محمود شیرانی نے اپنی کتاب ''پنجاب میں اردو'' میں اس بات کی صراحت کی ہے کہ ریختہ کا لفظ سب سے پہلے حضرت امیر خسرو نے موسیقی کے ایک راگ کے طور پر استعمال کیا تھا۔ دوسرے راگوں کی طرح ریختہ کی بھی اپنی خصوصیت ہے اور اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ صرف شکستہ بحروں کے لیے مختص ہے۔ اس بات کا اطلاق یقینی طور پر تبھی کیا جاسکے گا جب ریختہ پر میری چھیڑی ہوئی اس بحث کو محققین اور آگے تک لے جائیں گے۔ تاہم یہ خیال مجھے اس لیے بھی آیا ہے کیونکہ محمود شیرانی نے اپنی تحقیق کے مطابق جتنی غزلیں یا نغمے ریختہ کے طور پر دریافت کیے ہیں ان پر ابھی تک تو یہی بات پوری اترتی نظر آتی ہے۔ محمود شیرانی نے موسیقی کی اس نئی اصطلاح کی تلخیص میں حضرت علاؤالدین ثانی برناوی کی تصنیف کتاب چشتیہ کے حوالے سے لکھا ہے:

''اس اصطلاح سے موسیقی میں یہ مقصد قرار پایا کہ جو فارسی، خیال ہندوی کے مطابق ہو اور جس میں دونوں زبانوں کے سرود ایک تال اور ایک راگ میں بندھے ہوں، اس کو ریختہ کہتے ہیں۔ ریختہ کے لیے کسی پردے کی قید نہیں ہے۔ وہ ہر پردے میں باندھی جاتی ہے۔''(3)

محمود صاحب نے ریختہ کی اصطلاح پر موسیقی کے قاعدوں کے اعتبار سے کوئی خاص تحقیق نہیں کی ہے البتہ وہ اس میں موجود کلام کی تحقیق کر کے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ریختہ اک ایسے نمونہ کلام کا نام ہے جس میں فارسی اور ہندوی کلام کی آمیزش ہو اور ان کی ترتیب سے اسے پرو دیا گیا ہو۔ لیکن میرا قیاس اس معاملے میں کچھ اور ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ ہم ریختہ کی وجہ تسمیہ کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اگر موسیقی کے علم کے مطابق اس لفظ کو شکستہ بحروں یا پھر الگ الگ جگہوں پر pause لینے والے لفظوں سے مربوط مصرعوں کے لیے مختص سمجھا جائے تو ہم کو اسے سمجھنے میں کافی مدد مل سکتی ہے۔ چونکہ ریختن کے قریبی معنی بکھرنے کے ہیں اس لیے ہمیں اس نکتے کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ حضرت امیر خسرو نے اس اصطلاح کو ریختہ کا ہی نام کیوں دیا۔ اس باب میں سب سے پہلے ان مثالوں کو دیکھنا ضروری ہے جو ہمارے اکابرین ادب کی نظر میں ریختہ کی synonym میں شامل ہیں۔ محمود شیرانی نے جن غزلوں کو ریختہ کے

طور پر پیش کیا ہے اُن کی بحریں مندرجہ ذیل ہیں:

مصرع: زحالِ مسکیں مکن تغافل ورائے نیناں بنائے بتیاں

بحر: مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن

مصرع: سعدی کہ گفتہ ریختہ در ریختہ در ریختہ

بحر: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

مصرع: سن لے یشودا رانی تو لال کی بڈائی

بحر: مفعول فاعلاتن، مفعول فاعلاتن

مصرع: سو کھ چین کے منڈل موں، سبھ جا کرو پکارا

بحر: مفعول فاعلاتن، مفعول فاعلاتن

یہ ساری بحریں شکستہ ہیں اور اب تک میرے اس قیاس کی تصدیق کرتی ہیں کہ ریختہ اول اول اس کلام کو کہا گیا ہو گا جس میں بحر کے اعتبار سے شکستن اور ریختن کے عناصر پوری طرح کارفرما نظر آئیں۔ عہد ہمایوں کے ایک شاعر شیخ جمالی سے منسوب یہ ریختہ کی ایک غزل بھی شامل کی ہے۔ جس کا ایک شعر یوں ہے۔

خوار شدم زار شدم لت گیا

در رہِ عشق تو کرتا ہے

اس شعر میں ہندی اور فارسی کی آمیزش تو نظر آتی ہے مگر اسے سراسر ریختہ ماننے میں اختلاف کی بھی گنجائش ہے۔ اول تو یہ بات کہیں سے ثابت نہیں ہے کہ یہ شعر شیخ جمالی کا ہی ہے اور اگر اس کا تدارک نہ کر پانے کی بنا پر ہمیں یہ تسلیم ہی کرنا پڑے تو اس میں بہر حال شک باقی رہتا ہے کہ شیخ جمالی نے خود اسے ریختہ کہا ہو آخر میں جو بات سب سے زیادہ موثر معلوم ہوتی ہے۔ وہ یہ ہے کہ شیخ جمالی کے عہد میں اور حضرت امیر خسرو کے دور میں کئی صدیوں کا فرق ہے۔ اس لیے ممکن ہے کہ ریختہ اس دور تک پہنچتے پہنچتے اپنی اصل حالت سے بگڑ گیا ہو اور شمالی ہند کے کچھ شاعروں نے کچھ ہندوی اور فارسی کلام کے ملے جلے نمونوں کو ریختہ کا نام دے دیا ہو۔

شیخ باجن کی ایک غزل کا شعر بھی محمود صاحب نے اپنی اس تحریر میں شامل کیا ہے جسے بقول محمود شیرانی خود شیخ باجن ریختہ قرار دیتے ہیں۔ غزل کا مطلع ہے

باجن یہ وہ روپ نہ ہوئے جو کوئی بھائے

بھائے آپ کو جیوں سب کوئی جانے

اول بات تو یہ ہے کہ اسے ریختہ قرار دینے میں خود ریختے کی وہ بنیادی شرط آڑے آتی ہے جس میں

فارسی کلام کا ہندی سے ہم آغوش ہونا لازمی قرار دیا گیا ہے۔ عروضی نقطۂ نظر سے بھی اس مطلع کو مکمل اور صحیح قرار نہیں دیا جا سکتا ہے۔ لفظ کی ساخت اور نظم کی ہیئت کی طرح اردو غزل بھی طرح طرح کے ادوار میں بنتی اور بگڑتی رہی ہے۔ اردو میں اس کا وجود یونہی قائم نہیں ہوا ہے بلکہ آہستہ آہستہ اس کے گیسوؤں کو شانِ مشق سے سنوارا گیا ہے۔ ہوسکتا ہے میری اس بحث میں ریختے کی صحیح تعریف بیان ہونے میں کچھ کوتاہی ہوئی ہو مگر اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ ریختہ ابتدا میں غزل کے کسی خاص فارمیٹ کا نام رہا ہوگا جس کی صحیح تحقیق بے حد ضروری ہے اور جہاں تک اس لفظ کے سفر کی داستان ہمارے سامنے موجود ہے۔ اس کے ذریعے یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ غزل کے طور پر ریختہ کا لفظ ہندوی کلام میں جب استعمال ہوا ہے وہ زمانہ گیارھویں ہجری کی ابتدا کا ہے، خاص طور پر ابھی تک کی تحقیق تو یہی ثابت کرتی ہے کہ اس دور میں غزل، گیت، بھجن یا مناجات کی ایک خاص قسم کو ریختہ کا نام دیا جاتا تھا۔

ابھی یہ بات تحقیق طلب ہے کہ اس لفظ کو سب سے پہلے اپنی اصل راہ سے الگ ہٹ کر کس شاعر نے غزل کے طور پر استعمال کیا اور وہ کون سا شاعر، نثار یا تاریخ دان تھا جس نے اردو زبان کو سب سے پہلے ریختہ کے نام سے موسوم کیا۔ اگر نصیر الدین ہاشمی کو ریختہ بمعنی غزل کے لیے اردو میں اپنی تحقیق کا بنیادی رکن بنایا جائے تو ریختہ کو ولی نے 1700ء کے بعد یعنی اٹھارہویں صدی کے بالکل آغاز میں اپنے سفرِ دہلی کے بعد گجرات یا دکن میں غزل کے طور پر استعمال کیا ہوگا۔ یہاں اس بات کا بھی احتمال ہے کہ ہوسکتا ہے کہ یہ لفظ ولی نے دہلی میں ہی استعمال کیا ہو اور بعد میں اسے جاری رکھا ہو۔ اس بات پر چونکہ تفصیل سے ابھی کسی ماہر ادیب و ناقد نے کوئی روشنی نہیں ڈالی ہے اس لیے یہاں اس بات کو اس بحث کے آغاز کے طور پر ہی تسلیم کیا جائے اور جب تک یہ بات ثابت نہیں ہوتی ہے تب تک کسی بھی طرح سے اسے وثوق کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا البتہ ریختہ بمعنی غزل کا لفظ نورالدین ہاشمی کی تحقیق کے مطابق اس سے پہلے پنجاب میں ملا شیری کے ذریعے ایک صدی قبل یعنی سترہویں صدی کے شروعاتی دور میں استعمال ہو چکا تھا۔

اس طرح لفظ ریختہ بمعنی غزل کا تاریخی سفر پنجاب سے دہلی اور دہلی سے دکن تک کا قرار پائے گا مگر سب سے زیادہ حیرت کی بات یہ ہے کہ اس لفظ کا رشتہ دکنی غزل سے کچھ اس طرح قائم ہوا کہ بعد میں اسے دکن کے شاعروں نے یا کہا جائے کہ ولی کے معاصرین نے غزل کے طور پر زیادہ استعمال کیا ہے اور رفتہ رفتہ ریختہ نے دکن یا گجرات کے شعرا میں غزل لفظ کی جگہ لے لی۔ یہاں ایک اور بات کا ذکر خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ ہم جس ریختہ لفظ کا استعمال شمالی ہند میں پہلے دیکھتے چلے آرہے تھے اس میں شکستہ بحر کی شرط بدستور قائم تھی لیکن جس شاعر کو ہم سب سے پہلے دونوں بنیادی شرطوں سے انحراف کرتے ہوئے دیکھتے ہیں وہ ولی ہے۔ ولی نے ریختہ کے لیے نہ تو شکستہ بحر کی کوئی شرط ملحوظ رکھی ہے اور نہ ہی فارسی اور ہندی کلام

کی آمیزش کی کوئی بندش خود پہ لگائی ہے اور مزید دلچسپ بات یہ ہے کہ اس نے اپنے کلام کو ریختہ کا نام دینے میں بھی کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہیں کی ہے۔ مثال کے طور پر اس کا ایک شعر دیکھیے

امید مجھ کوں یوں ہے ولی کیا عجب اگر
اس ریختے کو سن کے ہو معنی نگار بند

اک بڑا نکتہ ریختے کے معاملے میں یہ ہے کہ اس بات کا خیال آنا کسی بھی ذی فہم کے لیے ناگزیر ہے کہ جب غزل کی اصطلاح شاعری میں موجود تھی تو پھر ریختے کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی اور کن وجوہات کی بنا پر ریختے نے غزل کی جگہ لے لی۔ اس سے یہ بات تو صاف ہو جاتی ہے کہ اول اول ریختہ کسی ایسی صنفِ سخن کا نام ہوگا جس کے قواعد غزل سے کچھ منفرد ہوں گے، اب اٹھارہویں صدی عیسوی کے وسط میں میر کے ریختہ کے بارے میں اُن بیانات کی طرف آیئے جنھیں محمود شیرانی ان کی ذہنی اُپج قرار دیتے ہیں۔ میر "نکات الشعرا" کے خاتمے میں ریختہ کی تعریف میں لکھتے ہیں کہ

اول آنکہ یک مصرعش فارسی و یک ہندی چنانچہ قطعہ حضرت امیر خسرو علیہ الرحمہ نوشتہ شد دویم آنکہ نصف مصرعش ہندی و نصف فارسی چنانچہ شعر میر معز (موسوی مرقوم) سویم آنکہ حرف و فعل فارسی بکاری برند و ایں قبیح است چہارم آنکہ ترکیبات فارسی می آرند۔ غور کیجیے کہ ریختہ کی یہ جو شرطیں میر نے بیان کی ہیں اُن پر خود اُن کا وہ کلام پورا نہیں اترتا جسے وہ ریختہ کی صف میں شامل کرتے ہیں، کم از کم مجھے یہاں میر کے جو ریختہ والے اشعار یاد آ رہے ہیں اُن پر تو ان چاروں میں سے کوئی شرط بھی پوری اترتی نظر نہیں آتی۔ یہ اشعار دیکھیے

پڑھتے پھریں گے گلیوں میں ان ریختوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہماریاں
کس کس طرح سے میر نے کاٹا ہے عمر کو
اب آخر آخر ان کنے یہ ریختہ کہا

ان اشعار کے علاوہ بھی میر کی غزلوں میں فارسی تراکیب کو گڑھنے کی کوئی شعوری کوشش نہیں کی گئی ہے۔ مندرجہ بالا اشعار میں بھی اگر ریختہ کا لفظ نظر انداز کر دیا جائے تو میر کے یہ شعر آسان ہندوی زبان کے ہیں جن کا ان تمام شرطوں سے کوئی تعلق نہیں ہے جن کو خود میر نے بیان کیا ہے، ذرا سوچیے اگر ان شعروں میں سے ریختہ لفظ کو ہٹا دیا جائے اور پھر انھیں میر کے قواعد ریختہ کی کسوٹی پر گھس کر دیکھا جائے تو کیا یہ کسی طرح بھی ریختہ کہلا سکیں گے۔

اسی طرح جب ہم میر کے عرصہ شاعری پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں نظر آتا ہے کہ میر کی مجبوری یہ ہے کہ وہ اور ان کے ہم عصر شاعر جس شاعری کا تتبع کر رہے ہیں وہ ولی کی ہے اور اس نے ریختہ کے قاعدوں

میں پھیر بدل کر کے اٹھارہویں صدی میں اسے ایک نئے لغوی معنی دیے تھے اور وہ معنی تھے اردو غزل کے۔ میر کی اگلی دو شرطوں کو بھی سرے سے خارج نہیں کیا جا سکتا۔ بات دراصل وہی ہے کہ ریختہ کے لیے ہندی اور فارسی کلام کی آمیزش کا جو قاعدہ ابتدا سے چلے ہے وہ ذہنوں سے یونہی نکل نہیں سکتا تھا اور اسی وجہ سے ایک لمبے زمانی فرق کے باوجود میر کے زمانے میں بھی یہ شرطیں ذرا سی ترمیم شدہ شکلوں کے ساتھ اور جگہوں پر دیکھنے کو مل جاتی ہیں۔ اب آیے ریختہ اور دہلی کے تعلق کی طرف تو اس بات میں کوئی شک نہیں ہے کہ دہلی والوں نے جب ولی کو اپنا استاد معنوی تسلیم کیا تو ان میں بہت سے ایسے تھے جنھیں ریختہ لفظ کو اردو غزل کے طور پر ماننے سے لاشعوری طور پر کچھ اعتراض تھا اور اس کی وجہ تھی فارسی کی وہ غزل جو دہلی والوں کے ذہنوں سے کسی بھی طرح دیس نکالا نہیں پا سکتی تھی۔ اس بات پر سب سے پہلے اردو کے مشہور محقق جناب شمس الرحمان فاروقی نے اپنی کتاب "اردو کا ابتدائی زمانہ" میں بحث کی تھی، دہلی میں ریختہ اور غزل کی مناسبت سے آپ لکھتے ہیں کہ:

"فارسی کی طرف جھکاؤ اور فارسی (یا سبک ہندی) کی غیر معمولی توقیر و مقبولیت کا ایک ثبوت اس بات میں بھی ملتا ہے کہ دلی والے عرصہ دراز تک 'غزل' اور 'ریختہ' میں فرق کرتے رہے۔ یعنی وہ ریختہ میں کہی ہوئی غزل کو غزل نہیں صرف ریختہ قرار دیتے تھے۔ غزل کی اصطلاح صرف فارسی غزل کے لیے تھی۔" (4)

فاروقی صاحب کے اس بیان کا ماخذ قائم اور مصحفی کے مندرجہ ذیل شعر ہیں:

قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ
اک بات لچر سی بہ زبانِ دکنی تھی

مصحفی ریختہ کہتا ہوں میں بہتر غزل
معتقد کیونکے کوئی سعدی و خسرو کا ہو

مصحفی کے شعر میں یہ بات صاف ہے کہ انہوں نے ریختہ اور غزل کی لفظی مناسبت کا اہتمام کرتے ہوئے شعر میں حسن پیدا کرنے کے لیے اردو غزل کو ریختہ اور فارسی غزل کو غزل سے پکارا ہے مگر اس سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ تمام دہلوی شعرا اس دور میں اس بات کو ملحوظ نظر رکھتے ہوں گے اور اس طرح کی غلط فہمی بھی پیدا نہ ہونے پائے کہ دہلی میں باقاعدہ کسی شعوری منصوبہ بندی کے ساتھ غزل اور ریختہ کی اس تقسیم کا کوئی لحاظ رکھا گیا تھا، اول تو اس بات کو ذہن تسلیم نہیں کرتا اور دوم کسی بھی تاریخی شعر و ادب کی کتاب میں اس طرح کی کسی بات کی طرف کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ اس لیے فقط دو شعروں کی بنیاد پر اس طرح کا نظریہ قائم کر لینا شاید مناسب نہیں ہوگا۔ وجہ یہ ہے کہ قائم کے شعر میں جو بات کہی گئی ہے وہ عام طور پر اس زمانے کا انداز تفخر ہے جو کئی شاعروں کے یہاں مل جاتا ہے اور یہاں قائم نے غزل لفظ کو

فارسی غزل کے طور پر نہیں برتا ہے بلکہ وہ دہلوی غزل اور دکنی ریختہ کے فرق کو بڑی خوبصورتی سے واضح کر رہے ہیں۔ اور اگر اس بات کو مان بھی لیا جائے کہ دہلی والے غزل لفظ سے صرف فارسی غزل مراد لیتے تھے تو پھر قائم اور ان کے معاصر شعرا کو یہ چاہیے تھا کہ وہ اردو غزل کا ذکر جہاں بھی کرتے اس بات کا خیال رکھتے کہ وہاں صرف ریختہ کا ہی لفظ آئے غزل کا لفظ شامل نہ ہونے پائے۔ ظاہر ہے کہ یہ شعر اس دور میں دہلی کی پوری اردو شاعری کا نمائندہ نہیں ہیں بلکہ مصحفی ہی کی طرح قائم کی بھی ایک ایسی کوشش ہے۔ جس نے مناسبتِ لفظی سے کام لیتے ہوئے ریختہ اور غزل کے الفاظ کا رتبہ جتایا ہے اور پھر اس معاملے میں قائم کے دوسرے مصرعے 'اک بات لچری بہ زبانِ دکنی تھی' سے یہ صاف ظاہر ہے کہ قائم نے دکن کے ریختے کو دہلی کی غزل کا ہم پایہ بنانے میں جو رول ادا کیا ہے وہ اس کا اعلان کر رہے ہیں۔

غزل اور ریختہ کی اس مماثلت کے لیے نثر سے بھی بہت سی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ میر نے نکات الشعرا میں، مصحفی نے "تذکرہ ہندی" میں اور قائم نے مجموعہ نغز میں کئی مقامات پر اردو غزل کے لیے غزل کا لفظ بھی استعمال کیا ہے۔ یہ بات صرف انہی لوگوں تک محدود نہیں ہے بلکہ اس زمانے کے کئی دوسرے مولفین اور مصنفین نے بھی اس لفظ کو ریختہ کی جگہ پر تحریر کیا ہے۔ جس سے یہ صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس طرح کا کوئی امتیاز شعوری طور پر دہلی کے شاعروں اور ریختہ دانوں کے یہاں نہیں پایا جاتا جس کا ذکر فاروقی صاحب نے اردو کا ابتدائی زمانہ میں کیا ہے۔ ریختہ اور غزل پر ہونے والی اس گفتگو میں ایک بات اور عرض کرنا چاہوں گا اور وہ یہ ہے کہ عام طور پر ہم ریختہ کو مذکر ہی سمجھتے ہیں اور اسے ہمارے کلاسیکل شعرا نے زیادہ تر مذکر ہی باندھا ہے مگر سراسر ایسا نہیں ہے اور شروعات کی ایک دو مثالیں ایسی بھی ہیں جن سے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ اٹھارہویں صدی عیسوی کے اوائل میں لفظِ ریختہ جہاں ایک طرف اپنے لغوی اور اصطلاحی معنی کی تشکیل میں گم تھا وہیں اس کے مذکر اور مؤنث ہونے پر بھی اختلاف کی صورتیں موجود تھیں اس باب میں جرأت کا ایک شعر میری نظر میں آیا ہے۔

کہہ غزل اور اس انداز کی جرأت اب تو
ریختہ جیسے کہ اگلی تری مشہور ہوئی

(جرأت)

میرے سامنے اس بات کو تحریر کرتے وقت جرأت کا دیوان نہیں ہے اس لیے میں یہ بات پورے وثوق سے نہیں کہہ سکتا مگر قیاس چاہتا ہے کہ جرأت نے جس لفظِ ریختہ کو مونث استعمال کیا ہے اس کی تاریخ بڑی عجیب اور دلچسپ رہی ہوگی۔ اس لفظ کا استعمال بارھویں صدی ہجری کی ابتدا سے تیرھویں صدی کے آخر تک ہوتا رہا اور غالب اور ان کے معاصرین کے یہاں بھی اس لفظ کو اردو غزل کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ میرا یہ مضمون اس بحث کا آغاز سمجھا جا سکتا ہے کہ ہمارے معاصرین ناقد اور محقق

حضرات غزل کی تاریخ پر توجہ دیں اور ریختہ اور غزل کے سفر کی روداد کو مفصل بیان کرنے کی کوشش کریں تا کہ یہ بات صاف ہو سکے کہ ریختہ کا لفظ معنوی طور پر کب بگڑا اور غزل کے مرادف کے طور پر کون سے دور میں صحیح طور پر اس کو قبولیت عوام و دوام ملی۔

اس تحقیق میں عناصرِ ترکیبی کے دوسرے گروہ [فنی] کو گفت گو کا موضوع بنایا گیا اور اردو غزل میں ان عناصر کی جلوہ آرائی نے جو صورتیں اختیار کی ہیں ان کا تفصیلی جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ غزل کے فنی مطالعے کے لیے تکنیک، ہیئت اور عروض کی الگ الگ حیثیتوں کو بھی پیشِ نظر رکھا گیا ہے اس لیے ذیل میں ان عناصرِ ترکیبی کے مفہوم، دائرۂ کار اور قدر و قیمت کا جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

تکنیک کے لغوی معانی کا دائرہ صنعت گری، مہارت، کاری گری، طریقِ کار اور لائحہ عمل کو محیط ہے۔ تکنیک انگریزی زبان کے لفظ Technique کی مبدل اُردو صورت ہے۔ انگریزی زبان و ادب میں بھی Technique کا لفظ انھی معانی کا حامل ہے، دیکھیے:

Method of performance; Manipulation; every thing concerned with mechanical part of an artistic performance?"A method of doing or performing some thing; especially in the arts or science"

تکنیک کا اصطلاحی مفہوم اگرچہ وسیع اور گہری معنویت رکھتا ہے تاہم لغوی معانی کے ساتھ اس کا گہرا تعلق ہے۔ تخلیق کار تجربے یا مشاہدے کو بعینہٖ قاری تک پہنچانے کے لیے جن ذرائع کا سہارا لیتا ہے وہ ذرائع اور ان ذرائع کا باہمی تناسب و توازن تکنیک کا مرہونِ منت ہے۔ مشرقی ادبیات کی قدیم اصطلاحوں اسلوب، طرزِ ادا اور روشِ تحریر کا مفہوم تکنیک کی معنویاتی فضا سے کسی حد تک ہم آہنگ نظر آتا ہے۔ تکنیک کی کوئی جامع اور معین تعریف تو ممکن نہیں کیوں کہ فن پارے کے اظہار کے تمام ذرائع اور ان ذرائع کے ربط و ضبط کا معروضی تجزیہ نہیں کیا جا سکتا، تاہم تکنیک کے اصطلاحی خط و خال اور اس کے دائرہ کار کی تفہیم اور اس کی ضرورت و افادیت کی تعیین میں مندرجہ ذیل اقتباسات کسی حد تک ہماری معاونت کر سکتے ہیں۔

"The manner or ability with which a writer (or other artist) uses the skills of his craft۔ Specialized methods and procedures used in a particular field۔ The Technique of a novelist for instance requires characterization۔ the building of a conflict, the development of suspense, the writing of a

dialogue, The technical performance of a poet is judged by his knowledge of diction, metre, rhythm,"

"The method, craft and skill of writing, Many literary terms are attempts to categorise and detail the innumerable methods by which writer create patterns,

meanings and effects out of language, Every element in a literary work, other than its theme or message, is organised according to technical consideration, Often a belief in the naturalness or spontaneity of literary utterance leads to"technique"becoming a pejorative term, suggesting artificial and decorative effects, But though some FIGURE OF SPEECH are merely decorative, it is false to divide technique and meaning of any kind, without technique of some sort, however rudimentary or invisible, For example, it would be absurd to say that a poet"uses imagery"in a particular poem (making imagery, sound like an additional, occasional device available to the poet) when that poem consists chiefly of its own imagery.

مندرجہ بالا تعریفوں کا گہرا مطالعہ ظاہر کرتا ہے کہ تکنیک صرف ایسی مہارت یا ہنر مندی نہیں جو تخلیق کے ظاہری خدوخال کی سج دھج میں تخلیق کار کی معاونت کرتی ہے بل کہ مواد کی ترتیب اور خیال کی بنت میں بھی برابر شامل رہتی ہے۔ اس لحاظ سے تکنیک کو دو بڑے حصوں میں تقسیم کرنا شاید نامناسب نہ ہو گا لیکن یہ بات پیش نظر رہنی ضروری ہے کہ خارجی اور باطنی تکنیک کے باہمی ربط سے ہی تکنیک کی غرض و غایت اور مقصدیت کا کامل اظہار ممکن ہے۔ خارجی تکنیک میں زبان کا شعور، الفاظ کا چناؤ، قواعد کی پابندی، ترتیب و تہذیب اور دیگر آرائشی عناصر کا فن کارانہ استعمال شامل ہے اور باطنی تکنیک تخلیق کار کے ذہن، مزاج، علم اور اس کے طبعی رجحان کو محیط ہے۔ فن پارہ داخلی اور خارجی تکنیکوں کے باہمی ملاپ سے قدر و قیمت کا حامل ٹھہرتا ہے کیوں کہ صرف ظاہری تکنیک خیال اور مواد سے بے تعلق رہ کر تصنع اور بناوٹ کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور اس میں جذبے کا وہ خلوص اور تخیل کی وہ رعنائی شامل نہیں ہو پاتی جو تخلیق کی

درجہ بندی میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ مثال کے طور پر اُردو غزل کی تاریخ میں ناسخ، انشا اللہ خان انشا اور شاہ نصیر جیسے اساتذہ علم و فضل میں اپنے تمام ہم عصروں میں بلند مرتبہ رکھتے تھے انہوں نے غزل کی تخلیق میں ظاہری تکنیک کے لیے جو محنت کی ہے اس کا اندازہ ان کی غزلیں دیکھ کر بہ خوبی لگایا جا سکتا ہے۔ زبان کے کامل شعور، لفظ کے گہرے ادراک اور آرائشی عناصر کے فن کارانہ استعمال کے باوجود ان کی تخلیقات مصنوعی اور بناوٹی نظر آتی ہیں۔ اس کا بنیادی سبب یہی ہے کہ ان اساتذہ کی تمام تر توجہ خارجی تکنیک پر مرکوز رہی اور داخلی تکنیک سے اغماض کے نتیجے میں ان کا کلام تخلیقی سرشاری سے محروم ہوا ہے۔ اسی طرح محض باطنی تکنیک پر توجہ مرکوز رکھنے سے بھی جو نتیجہ نکلتا ہے وہ اس سے مختلف نہیں ہوتا۔

فنون کو عام طور پر دو قسموں میں تقسیم کیا جاتا ہے، اول عمومی فنون جن میں سنگ تراشی، تعمیر، نقاشی اور اس قبیل کے دوسرے فنون شامل ہیں، دوم خصوصی فنون جنہیں فنونِ لطیفہ کا نام دیا جاتا ہے ان میں موسیقی، مصوری، شاعری کے علاوہ رقص اور خطاطی کو بھی شامل کیا جاتا ہے۔ ہر دو قسم کے فنون کی تشکیل میں تکنیک بنیادی اور اساسی عنصر کی حیثیت رکھتی ہے تاہم دونوں قسم کے فنون میں اس کی حیثیت مختلف ہوتی ہے۔ عمومی فنون میں جس تکنیکی جوہر کی ضرورت ہوتی ہے وہ کسب اور مشق و مزاولت سے پیدا کیا جا سکتا ہے جب کہ فنونِ لطیفہ کا تکنیکی جوہر تخیل کی جلوہ گری سے نمو پذیر ہوتا ہے اور محض کسب یا مشق سے ہاتھ نہیں آتا، البتہ ریاضت اس جوہر کو نکھارنے کا سبب بنتی ہے۔ تخلیق کاروں میں تکنیکی جوہر مختلف درجے کا ہوتا ہے اور اسی درجے کی مناسبت سے تخلیق کاروں کے مقام و مرتبہ کی تعیین ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو تکنیک بہ یک وقت دو اہم فریضے انجام دیتی ہے یعنی ایک تو مواد (خیال) کی مؤثر پیش کش اور دوسرا تخلیق کار کے مقام و مرتبہ کا تعین۔ تکنیک کی اہمیت کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ یہ تمام تخلیقی عرصے یعنی خیال کی ترتیب و تہذیب سے لے کر اس کی تشکیل و اظہار تک] پر محیط ہوتی ہے اور فن کی آفرینش کا کوئی لمحہ اس کے وجدانی اثر سے خالی نہیں ہوتا۔ تکنیک کی ظاہری اور باطنی جہتیں مل کر فن پارے کو حسن کا شاہکار بناتی ہیں۔ کروچے کا یہ خیال کہ " حسن درحقیقت اظہار کا نام ہے " تکنیک کا صرف خارجی زاویہ پیش نہیں کرتا بل کہ اس میں تکنیک کے داخلی پہلو کی کرشمہ سازی بھی جھلکتی ہے کیوں کہ تکنیک کے یہ دونوں پہلو ہم آہنگ ہو کر ہی فن پارے کے حسن کا سبب ٹھہرتے ہیں۔

تکنیک کو مواد خیال سے الگ کرنے کے نتیجے میں جو پیچیدگی جنم لیتی ہے وہ فن کی تفہیم اور تحسین میں رکاوٹ بن جاتی ہے۔ مشرقی اور مغربی ادبیات میں لفظ اور معنی کی نزاعی بحثوں میں لفظ تکنیک اظہار اور معنی خیال مواد کے لیے مستعمل رہا ہے۔ مشرق و مغرب میں عام طور پر اظہار کو مواد پر یا تکنیک کو خیال پر ترجیح دی جاتی رہی ہے۔ اس نقطۂ نظر کے حاملین کے نزدیک خیال ایک عمومی چیز ہے جو ہر ذہن میں جنم لے سکتا ہے مگر اس خیال کو بعینہٖ یا مؤثر صورت میں پیش کرنا ہر کس و ناکس کا کام نہیں۔ یہ تخلیقی ذمہ

داری وہی لوگ پوری کر سکتے ہیں جو اظہار کے ذرائع سے کما حقہ واقفیت رکھتے ہوں۔ ابنِ خلدون اور ٹی۔ گرے کے مندرجہ ذیل اقتباسات سے اس نقطۂ نظر کی شدت کا اندازہ لگانا مشکل نہیں۔

"انشا پردازی کا ہنر نظم میں ہو یا نثر میں، محض الفاظ میں ہے، معانی میں ہرگز نہیں۔ معانی صرف الفاظ کے تابع ہیں اور اصل الفاظ ہیں۔ معانی ہر شخص کے ذہن میں موجود ہیں۔ پس ان کے لیے کسی ہنر کے اکتساب کی ضرورت نہیں اگر ضرورت ہے تو صرف اس بات کی کہ ان معانی کو الفاظ میں کس طرح ادا کیا جائے۔"---(ابنِ خلدون)

"ادائے معنی کے لیے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک ایک بات کو کئی کئی طرح سے ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے۔ گویا معانی پانی ہیں اور الفاظ کی ترکیب بہ منزلہ گلاس۔ گلاسوں میں کوئی سیمیں ہے کوئی طلائی، کوئی خزف کا ہے کوئی صدف کا، کوئی پتھر کا کوئی کانچ کا، پانی یعنی معانی بہر حال وہی ایک ہیں جو مختلف ترکیبوں اور اندازوں میں کانوں کے واسطے سے نفس کے سامنے آتے ہیں اور اگرچہ تشنگیِ طلب کو وہی بجھاتے ہیں لیکن گلاس کی رنگارنگی ایک لطیف مزہ دے جاتی ہے۔"---(ابنِ خلدون)

"مجھے اس پر اصرار ہے کہ شاعری میں مضمون کوئی چیز نہیں بلکہ اصل چیز وہ لباس ہے جس میں اسے پیش کیا جائے اور وہ منظر جس میں وہ نمودار ہو۔"---(ٹی۔گرے)

اس نقطۂ نظر کے ردِ عمل میں مواد کو لفظ پر ترجیح دی گئی اور فن پارے میں لفظ کی حیثیت کو تسلیم نہیں کیا گیا۔ یہ دونوں نقطہ ہائے نظر چوں کہ تصویر کے ایک ہی رُخ کو سامنے رکھتے تھے اس لیے انہیں فن پارے کی تفہیم اور تحسین کے لیے معیار نہیں بنایا گیا۔ لفظ اور معنی کو الگ الگ سمجھنے کے نتیجے میں جو غلط فہمیاں جنم لیتی ہیں وہ فن پارے کے مقام و مرتبہ کے تعین میں درست فیصلے تک نہیں لے جاتیں۔ سید عابد علی عابد کے بہ قول:

"الفاظ اور معانی دراصل نفسیاتی طور پر ایک ہی حقیقت کے دو رُخ ہیں، ایک ہی تصور کے دو پہلو ہیں۔ معانی کو الفاظ سے اس لیے جُدا نہیں کیا جا سکتا کہ معانی کا تصور ذہن میں الفاظ کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ حسنِ لفظ و معنی کے ارتباط و اختلاط اور مطابقتِ تام کے ذریعے وجود میں آتا ہے۔"

تخلیق کا مقصود بالذات الفاظ نہیں بل کہ معانی ہوتے ہیں اس لیے تخلیقی عمل میں معنی کی قدر و منزلت کو کسی صورت میں بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ لفظ مجرد حیثیت میں کسی اہمیت کا حامل نہیں ہوتا۔ اس کے مخملِ زرتار کی زیب و زینت خوبانِ خیال کی نزاکت آفرینی سے ہے۔ خیال اور معنی کی کارفرمائی ہی لفظ کو تجربے کا نعم البدل ٹھہراتی ہے اور اس میں مختلف جہات کے امکانات روشن کرتی ہے۔ معنی کے رچاؤ سے ہی لفظ خیال، تکنیک، تخلیق، تخلیق کار اور قاری سے اپنا رشتہ قائم کرتا ہے۔ مولانا شبلی نعمانی فرماتے ہیں کہ:

"شاعری کا اصلی مدار، الفاظ کی معنوی حالت پر ہے۔ یعنی معنی کے لحاظ سے الفاظ کا کیا اثر ہوتا ہے اور اس کے لحاظ سے ان میں کیوں اختلاف مراتب ہوتا ہے۔"

عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ تکنیکی جوہر کی بدولت معمولی خیال چمک اٹھتا ہے اور عمدہ خیال ناقص یا معمولی پیش کش کے باعث بے تاثیر رہ جاتا ہے۔ اس خیال میں اگرچہ جزوی صداقت موجود ہے تاہم اسے کلی طور پر معیار نہیں بنایا جا سکتا کیوں کہ "ایک ماہر صناع ادنیٰ درجے کے مواد پر انتہائی کوشش کے باوجود اپنے کمال کا اظہار بدرجۂ اتم کر ہی نہیں سکتا کیوں کہ اس مادے میں اتنی قابلیت ہی نہیں ہوتی کہ کمالِ صنعت کو قبول کر سکے۔" اور اگر وہ تخلیق کار اتنی ہی ریاضت اعلیٰ درجے کے مواد پر کرے تو فکر وفن کا وہ بولتا ہوا شاہکار وجود میں آتا ہے جسے "حسنِ مجسم" کا عنوان زیبا ہے۔ شعر کی تخلیق میں جرمنی کے شہرہ آفاق شاعر گوئٹے کی یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے:

"شاعری میں دو قسم کے اناڑی ہوتے ہیں، اول وہ جو میکانکی پہلو کے بارے میں تساہل و تغافل کرتا ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ اگر اس نے روحانیت اور جذبات سرائی کی نمائش کر دی تو بڑا کارِ نمایاں ادا کیا، دوسرا وہ جو محض میکانکی وسائل سے، جن میں وہ ایک کاری گری ہی چابک دستی حاصل کر سکتا ہے، شاعری کی روح کو شیشے میں اتارنے کی کوشش کرتا ہے۔"

تکنیک ایک پیچیدہ اور مرکب ادبی اصطلاح ہے، اس کے خارجی اور باطنی پہلوؤں کا مکمل معروضی تجزیہ ممکن نہیں۔ ادبی تخلیقات میں تکنیک کے ظاہری عناصر جیسے زبان کے اسرار و رموز سے آشنائی، لفظیات کا انتخاب، ردیف، قافیہ، بحر، وزن اور ہیئت کا چناؤ، صنائع و بدائع کا فن کارانہ استعمال اور دیگر محسناتِ شعری کا ادراک وغیرہ باطنی یا داخلی تکنیکی عناصر سے مکمل طور پر ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔ ظاہری اور باطنی عناصر کے امتزاج سے ہی تخلیق کار کا وہ مخصوص انداز ابھرتا ہے، جسے اس کا اسلوب، سٹائل، طرز یا قدیم ادبی اصطلاح کے مطابق "رنگ" کہتے ہیں۔ ہیئت کے لغوی معانی حالت، صورت اور ساخت کے ہیں، صاحب فرہنگِ آصفیہ اور صاحب نور اللغات نے ہیئت کے مندرجہ ذیل معانی دیئے ہیں۔ صورت، شکل، چہرہ مہرہ، ڈول، ساخت، بناوٹ، دھج، حال، حالت، کیفیت، ڈھنگ، طور، طریق۔

انگریزی ادبیات میں ہیئت کے لیے Form کا لفظ مستعمل ہے، یہاں یہ کہنا بے موقع نہیں ہے کہ انگریزی میں Form کا لفظ جہاں ہیئت کے لیے برتا جاتا ہے وہاں صنف کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے، مغربی تنقید نگاروں کے ہاں یہ لفظ بالعموم اسی دوہری معنویت کا حامل دکھائی دیتا ہے۔ مروجہ اصطلاحی مفہوم کے اعتبار سے صنف اور ہیئت ایک دوسرے سے الگ الگ ہیں، صنف کا تعلق کسی فن پارے کے مواد اور موضوع سے ہے جب کہ ہیئت کسی تخلیق کے ظاہری ڈھانچے اور صورت کا نام ہے۔ اردو ادب میں اگرچہ صنف اور ہیئت انہی مروجہ معنوں میں مستعمل ہیں تاہم بعض اوقات یہ اصطلاحیں یوں باہم

آمیخت ہو جاتی ہیں کہ ان کی علاحدہ شناخت اور انفرادی حیثیت گم ہو جاتی ہے اور ہیئت صنف کے لیے اور صنف ہیئت کے لیے استعمال ہونے لگتی ہے۔ مثال کے طور پر غزل بہ یک وقت صنف بھی ہے اور ہیئت بھی۔ کیوں کہ یہ دونوں حیثیتیں اس کے وجود میں ضم ہیں۔ لیکن جب مروجہ مفہوم کے مطابق ہم اس کا جائزہ لیتے ہیں تو یہ کہنا پڑتا ہے کہ غزل صنف نہیں ہے کیوں کہ صنف کا تشخص مواد اور موضوع سے ہے، ابتدا میں جب غزل محض عشقیہ ماحول کی ترجمان تھی اس وقت تک اسے صنف کہنے میں تامل نہیں ہو سکتا مگر اب جب کہ غزل کے دائرۂ موضوعات میں پوری انسانی زندگی اور اس کے میلانات و امکانات شامل ہو چکے ہیں، اس لیے اس کو کسی محدود دائرے میں مقید نہیں کیا جا سکتا، اس کے برعکس غزل کا نام سنتے ہی ہمارے ذہن میں اس کا ظاہری ڈھانچہ جلوہ گر ہونے لگتا ہے اور اس کے ہیئتی خدوخال (جیسے مطلع، مقطع، ردیف، قافیہ وغیرہ) ظاہر ہونے لگتے ہیں، اس اعتبار سے غزل کو ہیئت کہنا زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔ [شمیم احمد نے غزل کو "ہیئتی صنف" قرار دیا ہے] اسی طرح مثنوی، رباعی، فرد، قطعہ وغیرہ اصناف سخن نہیں ہیں بلکہ شعری ہیئتیں ہیں۔ شعری اصناف میں حمد، نعت، قصیدہ، مرثیہ اور ہجو وغیرہ شامل ہیں کہ یہ کسی ہیئت میں بھی ہوں اپنا موضوعاتی دائرہ رکھتی ہیں اور اسی موضوعاتی دائرے کو اپنی شناخت کا ذریعہ بناتی ہیں، چوں کہ یہ کسی متعینہ ہیئت کی پابند نہیں، اس لیے ان کا نام لینے سے ان کے ڈھانچے کا تصور پیدا نہیں ہوتا۔ صنف اور ہیئت کے خلط ملط سے پیدا ہونے والی صورت حال کے متعلق شمیم احمد رقم طراز ہیں:

"شعری ہیئتوں کی شناخت کوئی بڑا مسئلہ نہیں، اس لیے کہ ان کی شناخت بہت حد تک ظاہری صورت سے متعلق ہوتی ہے۔ لیکن صنفِ سخن کی شناخت میں تھوڑی بہت پیچیدگی ضرور ہے کیوں کہ بعض اصناف کی شناخت ہیئتی اصولوں پر منحصر ہوتی ہے بعض موضوع سے پہچانی جاتی ہیں، بعض دونوں پر اپنی شناخت کا دارومدار رکھتی ہیں۔ بعض موضوع و ہیئت دونوں میں سے کسی پر اپنی شناخت کا انحصار نہیں کرتیں۔ بعض ایسی اصناف ہیں جو محض کسی وزن (اوزان) ہی کی وجہ سے اپنی صنفی شناخت قائم کرتی ہیں۔"

اس سے پیش تر کہ ہیئت کی اصطلاحی معنویت کا تعین کرتے ہوئے اس کے خدوخال کا جائزہ لیا جائے، مناسب ہوگا کہ Form کے لغوی معانی پر ایک نظر ڈالی جائے۔

The external appearance of somebody / something; The shape of somebody / something.

Shape of a body; the boundary-line of an object; model; a mould; a species; mode of being; mode of arrangement; order; regularity system as government; beauty of style and

arrangement; established practice; ceremony; behavior; fitness of efficiency for any undertaking; etc etc.

ہیئت ایک ایسی کثیر المعنی اور ہشت پہلو ادبی اصطلاح ہے جس کے معنی و مفہوم کی واضح اور حتمی حدود مقرر نہیں کی جاسکتیں، ہیئت اپنے محدود اصطلاحی مفہوم کے مطابق ایک ایسا پیمانہ یا سانچا ہے جسے فن کار اپنے جذبات اور خیالات کی تشکیل کے لیے استعمال میں لاتا ہے، مگر وسیع تر مفہوم میں ہیئت، تکنیک اور اسلوب کو بھی محیط ہے۔ اہلِ علم کے ہاں ہیئت کے معنی، مفہوم اور اس کی حدود کے تعین میں اختلاف پایا جاتا ہے اور شاید اسی لیے محمد حسن عسکری نے ہیئت کو "فریبِ نظر" اور ڈاکٹر شوکت سبزواری نے ہیئت کے مفہوم کو کثرتِ تعبیر کے باعث خوابِ پریشاں قرار دیا ہے۔ ذیل میں ہیئت کی چند ایسی تعریفیں پیش کی جاتی ہیں جو اس کے محدود اور وسیع اصطلاحی مفاہیم کی وضاحت اور اس کے خدوخال کی شناخت میں ایک حد تک ہماری معاونت کریں گی۔

"کسی نظم کا وہ خارجی پیکر جو نظامِ قوافی، مصرعوں یا بندوں کی تعداد، مصرعوں کے طول کی یک سانیت یا عدمِ یک سانیت، کسی مصرعے یا شعر کی تکرار اور کسی وزنِ خاص کی شرط وغیرہ سے متعین ہوتا ہے۔" ---(حفیظ صدیقی)

"(ہیئت) ابلاغ کی وہ مخصوص طرز ہے جسے ہم اپنے مذکورہ مقصد [خیال بہ شمول جذبے کی ترسیل] کے حصول کے لیے برتتے ہیں اور واضح ہے کہ اس میں اظہاری سانچے کے طور پر خاص صنفِ ادب کا انتخاب، اس کے لیے مناسب الفاظ کا چناؤ، احسن تکنیک کی تجویز اور منفرد اسلوب کی تعیین کو کسی طور نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔" ---(عارف عبدالمتین)

"ہیئت سے مراد وہ سب ذرائع ہیں جن سے مصنف کے جذبات یا جذبیلے افکار قارئین تک پہنچائے جاتے ہیں۔" ---(ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی)

"صورتِ ذہنیہ سے لے کر صورتِ نوعیہ جسمیہ تک جو کچھ ہے فارم ہے۔ اصل وہ جذباتی تحریک ہے جس نے ادیب یا شاعر کو کچھ لکھنے پر مجبور کیا۔" ---(ڈاکٹر سید عبداللہ)

"ہیئت اپنے وسیع مفہوم میں ایک طرف تو وہ طریقِ اظہار ہے جو فن کار استعمال کرتا ہے اور دوسری جانب جذبات سے بھرا ہوا وہ پر اثر اور کسی حد تک مانوس اندازِ بیان ہے جو شاعر اور سامع کے درمیان رابطہ اور رشتہ کا کام دیتا ہے۔ اس میں زبان، زبان کی آرائش، اثر اندازی کے تمام طریقے، مواد کے تمام سانچے، حسن اور لطافت پیدا کرنے کے تمام ذریعے اور ان سب سے بڑھ کر مواد کے ساتھ ہم آہنگی کا احساس دلا کر ایک مکمل فنی نمونہ پیش کرنا بھی کچھ شامل ہے۔" ---(سید احتشام حسین)

"شعری ہیئت ایک مخصوص طرزِ اظہار ہے۔ جس کی اپنی ایک قابلِ شناخت ظاہری شکل ہوتی ہے

جو کسی مخصوص نظام کے تحت تشکیل پاتی ہے۔ شعری ہیئت کی تشکیل کا نظام یا تو قوافی کی کسی مخصوص ترتیب (مثلاً غزل کے تمام ثانی مصرعوں کا ہم قافیہ ہونا) پر مبنی ہوگا یا ابیات (مثلاً مثنوی میں ہر دو مصرعوں کا ہم قافیہ ہونا) پر مشتمل ہوگا، یا مصرعوں کی تعداد (مثلاً مسمط کی مختلف شکلیں) پر انحصار کرے گا یا قوافی کی نفی (نظم معریٰ) یا مصرعوں کے ارکان میں کمی بیشی (آزاد نظم) سے ترتیب پائے گا۔ اسے مختصراً ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ ہر شعری ہیئت قابلِ شناخت ظاہری شکل ضرور رکھتی ہے جسے ہم دیکھتے ہی فوراً پہچان لیں کہ یہ فلاں ہیئت ہے۔"---(شمیم احمد)

A term used to designate the organization of the elements in a work in relation to its total effect There is a definite sense in which literature is form, Verse-form means the organization of rhythmic units in a line and stanza form is the organization of a verse, Form defines the pattern or structure or organization which is used to express the content," --(Syed Shahid Hussain)

"When we speak of a form of a literary work we refer to its shape and structure and to the manner in which it is made Form and substance are inseparable, but they may be analysed and assessed separately," -- (J. A. Cuddon)

ہیئت کی مندرجہ بالا معنوی توضیحات کے گہرے مطالعے سے اہلِ علم کے باہمی اختلاف کا اندازہ لگانا مشکل نہیں، اس اختلاف کا بنیادی سبب ہیئت کی حدود کی عدم تعیین ہے۔ اہلِ علم نے ہیئت کے دائرے میں تکنیک، آہنگ، لفظیات اور دیگر محسناتِ کلام کو شامل کر کے اسے ایک پیچیدہ اور بہ قول K۔ P۔ Ker" خطرناک حد تک ناقابلِ گرفت" اصطلاح بنا دیا ہے۔ اس میں کچھ شبہ نہیں کہ تکنیک، آہنگ اور لفظیات وغیرہ ہیئت کے ساتھ ایک لطیف ربط رکھتے ہیں تاہم ان کی انفرادی حیثیت سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ہیئت کی کوئی جامع تعریف نہیں کی جا سکی۔

ہیئت کے لیے خیال (مواد) بنیادی توانائی کی حیثیت رکھتا ہے، جب فن کار کے ذہن میں ایک خیال جنم لیتا ہے تو وہ اس کا موثر اظہار چاہتا ہے، چوں کہ خیال ایک غیر مرئی داخلی جذبے کا نام ہے اس لیے اس کو اپنے اظہار کے لیے کسی مرئی اور خارجی پیکر کی ضرورت ہوتی ہے لہٰذا فن کار ایک ایسا سانچا تلاش کرتا ہے یا وضع کرتا ہے جو اس مقصد کے لیے استعمال میں لایا جا سکے۔ نتیجتاً ہیئت کی تخلیق ہوتی ہے

گویا خیال کے لیے ہیئت ایک مرئی اور خارجی سانچے کی حیثیت رکھتی ہے۔ جس طرح روح کسی جسم کی موجودگی کے بغیر اپنے اظہار سے قاصر ہے اسی طرح خیال اور جذبے کی نمو ہیئت کا ذریعہ اور واسطہ قبول کیے بغیر ناممکن ہے۔ روح اور جسم کے باہمی اشتراک سے زندگی کا ظہور ہوتا ہے اور خیال و ہیئت کی نامیاتی وحدت سے فن کی آفرینش ہوتی ہے۔ ہیئت کی تخلیق کے بارے میں ایک عام تصور تو یہ ہے کہ ہیئت تخلیق کار کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتی ہے اور وہ اس کا اظہار فن کی تخلیق کے ذریعے کرتا ہے گویا دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہر تخلیقی تجربہ اپنے ساتھ ہیئت بھی لے کر آتا ہے یا پھر یہ کہ تخلیقی تجربے کی نمو کے ساتھ ہی ہیئت کی تعمیر و تشکیل شروع ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ فرماتے ہیں:

"تجربہ جب اظہار کے قالب میں ڈھلتا ہے تو عموماً اپنی ہیئت، وزن۔ آہنگ اور صورت خود اپنے ساتھ لاتا ہے، لیکن اس صناعی میں شاعر کے شعور کو بھی دخل ہوتا ہے اور یہیں سے قصد کی سرحد شروع ہو جاتی ہے۔"

اس کے برعکس ایک دوسرا نقطۂ نظر یہ بھی پیش کیا جاتا ہے کہ ہیئتیں معروضات میں موجود ہوتی ہیں اور تخلیق کار اپنی پسند یا ضرورت کے مطابق ان کا انتخاب کرتا ہے اور پھر انہیں آلائشوں اور غیر متعلق و غیر اہم عناصر سے پاک کر کے ایک ایسا وجود عطا کرتا ہے جو اپنے خطوط اور نقوش کی صفائی اور تازگی کے باعث دل پذیری اور رعنائی کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ گویا فن کار پہلے سوچتا ہے اور پھر اظہار کے لیے مخصوص ہیئت تلاش کرتا ہے۔ اول الذکر تصور کہ ہر تخلیقی تجربہ اپنے ساتھ ہیئت بھی لے کر آتا ہے کو درست مان لیا جائے تو ہیئتوں کا شمار ممکن نہیں رہتا اور نہ ہی ہیئت کے تجربات کی تخصیصی صورت کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ دوسرا نقطۂ نظر البتہ زیادہ قابلِ قبول ہے کہ تخلیق کار شعوری طور پر ہیئت تلاشتا ہے اور اپنی پسند و ناپسند کے مطابق اس میں تبدیلیاں پیدا کر کے اپنے خیال کو اس میں سمونے کی کوشش کرتا ہے۔

قدیم چینی شاعر لیو چی کے بہ قول شاعر ایک ایسا شکاری ہے جو زمین و آسمان کو ہیئتوں کے قفس کا پابند کرتا ہے۔ یہ قول جہاں ہیئت کی قدر و قیمت کا غماز ہے وہاں اس کی اہمیت و افادیت کا ترجمان بھی ہے۔ کسی فن پارے کا مطالعہ کرتے وقت یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ فن کی تخلیق میں خیال زیادہ اہمیت کا حامل ہے یا ہیئت۔ چوں کہ یہ سوال ہر دور میں موضوعِ بحث اور باعثِ نزاع رہا ہے اس لیے علمائے فن اپنے اپنے رنگ اور انداز میں اس کا جواب تلاشتے رہے ہیں۔ علمائے فن کا ایک گروہ اس خیال کا حامی ہے کہ خیال کو ہیئت [ان کے نزدیک ہیئت تکنیک اور دیگر عناصرِ فن کا مجموعہ ہے] پر فوقیت حاصل ہے جب کہ دوسرا گروہ ہیئت کو خیال پر ترجیح دیتا ہے۔ دونوں گروہ دلائل و براہین سے اپنے اپنے موقف کو منوانے کا جتن کرتے رہے ہیں تاہم کسی کو بھی کامیابی نہیں ہوسکی کیوں کہ ادب میں کسی بھی نتیجے یا نظریے کو قطعی اور حتمی تصور نہیں کیا جاسکتا اور ادب میں کوئی بات حرفِ آخر نہیں ٹھہرائی جاسکتی۔ یہی وجہ ہے کہ ہیئت اور خیال

کی اہمیت کے سلسلے میں جنم لینے والا سوال طویل بحثوں کے باوجود اب بھی اپنی جگہ پر موجود ہے۔

ادب مواد اور ہیئت کے تال میل سے وجود پذیر ہوتا ہے اس لیے محض مواد (خیال) پر انحصار کرنے سے بات آگے بڑھ سکتی ہے اور نہ صرف ہیئت سے کوئی مقصد پورا کیا جا سکتا ہے، کیوں کہ ادب صرف تجربے کے ادراک کا نام نہیں بلکہ اس ادراک کے فنی اظہار کا ذریعہ بھی ہے۔ فن کار ہیئت کے ذریعے تجربے میں تنظیم، حسن اور ترتیب پیدا کر کے اپنے جذبات و تاثرات کو موثر انداز میں پیش کرتا ہے۔ یوں خیال اور اس کی پیش کش (اظہار) دونوں اپنی اپنی جگہ اہمیت اور قدر و قیمت کے حامل ٹھہرتے ہیں۔ اور ان دونوں کے امتزاج سے ہی ایک ایسا فن پارہ معرض وجود میں آتا ہے جو اپنی صفائی اور جاذبیت کے باعث قلب و نگاہ کو اپنا اسیر کر لیتا ہے۔

ہیئت کے خال و خد تہذیبی اور تمدنی زندگی میں پیوست ہوتے ہیں۔ یوں ہیئت کے آئینے میں تہذیب و تمدن کے نقوش جلوہ گر ہوتے ہیں۔ ہیئت خیال کے اظہار کے ساتھ ساتھ اپنے عصری معیارات کے تشخص کا ذریعہ بھی بن جاتی ہے۔ فن کار چوں کہ معاشرے اور عصر کا آئینہ بردار ہوتا ہے اس لیے ہیئت کی تخلیق کے وقت وہ عصری میلانات اور تہذیبی معیارات کو پیش نگاہ رکھتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ تمدن اور تہذیب کی تبدیلی سے، ہیئتوں کا اثر کم ہونے لگتا ہے اور ان کی تازہ کاری ماند پڑنے لگتی ہے۔ ہیئت کے ذریعے معاشرے کا احساسِ جمال نکھرتا ہے اور اس کی پسند و ناپسند کا معیار بلند ہوتا ہے۔ ہیئت قاری کے ذہن میں کچھ شعری امکانات پیدا کر دیتی ہے جو اسے فن پارے کی تفہیم میں مدد دیتی ہے اور یوں وہ فن پارے سے حظ اٹھا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر غزل کا نام آتے ہی قاری کے ذہن میں واردات حسن و عشق، حکایات وصال و ہجر، مسائل زمین و زمان، ردیف قافیے کی تکرار، تغزل، ایجاز و اختصار اور دیگر غزلیہ عناصر بیدار ہو جاتے ہیں اور وہ غزل کے مطالعے یا سماعت کے دوران میں ایک خاص لذت کشید کرتا ہے۔

تہذیب اور معاشرے کی تبدیلی سے خیال میں تبدیلی پیدا ہوتی ہے اور خیال کی تبدیلی بعض اوقات ہیئت میں تبدیلی کا ذریعہ بن جاتی ہے۔ [واضح رہے کہ ہیئت کی تبدیلی کا مطلب اس کے ظاہری ڈھانچے کا انہدام نہیں ہے۔] شروع شروع میں نیا (تازہ) خیال اپنے آپ کو منوانے اور مقبول بنانے کے لیے پرانی ہیئت کا سہارا لیتا ہے کیوں کہ ہیئت کا قاری کے ساتھ ایک دیرینہ تعلق ہوتا ہے۔ اور آزمودہ کاری، ذہنی قربت اور افادہ قدیم کے پیش نظر ہی ہیئت نئے خیال کو قاری تک پہنچانے کا اہتمام کرتی ہے، گر خیال کے ساتھ ہیئت بھی نئی ہو تو شاید معاشرہ اسے قبول کرنے سے انکار کر دے یا بہت دیر بعد جا کر اس کے اثرات ظاہر ہوں۔ بعض اوقات خیال کی فرسودگی اور کہنگی کو چھپانے کے لیے بھی ہیئت کی تازگی کو کام میں لایا جاتا ہے چوں کہ ہیئت کوئی جامد یا معین چیز نہیں ہوتی اس لیے اگر تجربات اور واردات میں تبدیلی پیدا ہوتی رہے تو ہیئت میں تبدیلی بھی ناگزیر ہو جاتی ہے۔

تجربات کا نیا رنگ و آہنگ اظہار کے لیے مناسب اور تازہ ہیئتوں کا تقاضا کرتا ہے۔ اس موڑ پر فن کار یا تو پرانی ہیئت میں جزوی تبدیلیاں کرتا ہے یا پھر کسی نئی ہیئت کی تعمیر کرتا ہے، یہاں یہ کہنا خارج از آہنگ نہیں کہ نئی ہیئتوں کی تلاش صرف جدت کی خواہش نہیں ہوتی کیوں کہ ہیئت برائے ہیئت سے فن کار کو کوئی فائدہ نہیں پہنچ سکتا۔ ہیئت میں تبدیلی یا تصرف کے وقت شاعر کے پیش نظر اپنی زبان کی جملہ شعری روایت ہونی چاہیے اور اسے از سرِ نو شاعرانہ ہیئتوں کے امکان کا جائزہ لینا چاہیے کہ ان میں نئے افکار کو پیش کرنے کی صلاحیت کس حد تک ہے اور اس میں کس طرح کے تغیرات مفید مطلب اور منفعت رساں ہو سکتے ہیں۔ اگر فن کار بلا سوچے سمجھے اور اپنی شعری روایت کو نظر میں رکھے بغیر ہیئت میں تبدیلی یا تصرف کرے گا تو اس سے نہ تو کوئی مقصد پورا ہو گا اور نہ اس کی تبدیل شدہ یا وضع کردہ ہیئت کو معاشرے میں بہ نگاہِ استحسان دیکھا جائے گا۔ یہ درست ہے کہ ابتدا میں ہر نئی ہیئت اپنی نامانوسیت کے باعث مقبولِ زمانہ نہیں ہو جاتی لیکن اگر اس میں دم خم ہو اور خیال کو بہتر شکل میں پیش کرنے کی صلاحیت موجود ہو تو رفتہ رفتہ اسے قبولِ عام ملتا رہتا ہے اور قاری اس کے آئینے میں اپنے عصر کے نقوش دیکھنے لگتا ہے یوں ہیئت کی نامانوسیت مانوسیت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ ہیئت کے تجربات سے تخلیق کا دھارا رواں دواں رہتا ہے اور اگر ہیئت کے تجربات کا سلسلہ رک جائے تو تخلیقی جمود طاری ہو جائے کیوں کہ ایک ہیئت ہمیشہ کے لیے نہیں ہوتی، تخلیقی تجربوں میں جدت، وسعت اور پیچیدگی کے نتیجے میں ہیئت میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ دوسری زبانوں کی شاعرانہ ہیئتوں سے بھی استفادہ کیا جا سکتا ہے لیکن اس کے لیے بھی ضروری ہے کہ وہ زبان بھی فن کار کی زبان سے تہذیبی مماثلت یا تمدنی علاقہ رکھتی ہو، اگر دونوں زبانوں میں کوئی قدر مشترک نہ ہو تو ہیئتوں کا مستعار لینا کارِ بے فائدہ ہو گا۔

اُردو زبان و ادب کی تشکیل میں ہندوستانی زبانوں کا رنگ روپ بھی شامل ہے اور عربی و فارسی جیسی توانا زبانوں کا خون بھی اس کی رگوں میں موج زن ہے، اس لیے اُردو نے اپنے ادبی آغاز میں ہی جہاں ہندوستانی زبانوں کی شاعرانہ ہیئتوں مثلاً جکری، بارہ ماسہ، اشلوک، بھجن، کبت، دوہا وغیرہ کو قبول کیا وہاں عربی و فارسی کی شاعرانہ ہیئتوں اور اصناف جیسے مثنوی، رباعی، قصیدہ، غزل، مسمط وغیرہ کو بھی اپنایا۔ ان اصناف اور ہیئتوں میں سے جو اُردو کے تہذیبی مزاج کے ساتھ مکمل طور پر ہم آہنگ تھیں انہیں مختصر عرصہ میں ہی قبولِ عام کا شرف نصیب ہوا اور جو اس کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتی تھیں وہ بہت جلد دم توڑ گئیں۔ بعد میں مخصوص تہذیبی اور معاشرتی حالات کی تبدیلی نے بھی اُردو کی کئی مقبول اصناف کو کم رواج کر دیا جن میں قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ شامل ہیں۔ 1857ء کے بعد جب ہندوستان پر انگریزوں کا باقاعدہ اقتدار قائم ہوا تو انگریزی زبان و ادب کے اثرات یہاں کی مقامی زبانوں پر پڑے۔ اُردو پر انگریزی ادب کے اثرات کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ انگریزی کی کئی شعری اصناف اور

ہیئتیں جیسے سانیٹ، لمرک، کینٹوز، نظمِ آزاد، نظمِ معریٰ وغیرہ اردو میں تخلیقی سانچے کے طور پر اپنائی گئیں مگر نظمِ آزاد اور نظمِ معریٰ کے علاوہ باقی ہیئتیں وقتی طور پر اپنی چمک دمک دکھا کر ختم ہو گئیں کیوں کہ یہ ہیئتیں اردو کے تہذیبی رچاؤ کو اس کی تمام تر جلوہ سامانیوں کے ساتھ ظاہر کرنے سے قاصر رہیں۔

جدید علوم اور سائنسی پیش رفت نے انسانوں کی نفسیات، مزاج اور میلانات تبدیل کر دیے ہیں۔ اس تبدیلی کے باعث زندگی کے باقی شعبوں کی طرح ادب پر بھی گہرے اثرات مرتب ہوئے ہیں۔ اس وقت ادبیاتِ عالم کو نئے موضوعات کی پیش کش کے لیے نئے پیمانوں اور شعری سانچوں کی تلاش ہے۔

دنیا کی مختلف زبانوں میں شعری سرمائے کی جانچ پرکھ کے لیے ایک مخصوص نظام الاوزان پایا جاتا ہے، یہ نظام الاوزان اُن اصولوں اور قاعدوں کا مجموعہ ہوتا ہے جن کی مدد سے شعر کی موزونیت یا ناموزونیت کا پتا چلتا ہے۔ انگریزی میں نظام الاوزان "Prosody"، سنسکرت میں "چھند شاستر"، ہندی میں "پنگل" اور عربی میں "عروض" کے نام سے موسوم ہے۔ فارسی، ترکی، اردو اور مسلمانوں کی دوسری زبانوں نے عربی علم الاوزان کو اپنایا اور اپنی ضرورت کے تحت اس میں اضافے اور تبدیلیاں کیں جس سے عروض کے دائرے میں وسعت اور کشادگی پیدا ہوئی۔ علمائے عروض نے عروض کی جو تعریفیں کی ہیں ان میں سے چند ایک پیش کی جاتی ہیں:

"بدانکہ عروض میزانِ کلامِ موزوں و منظوم است ہم چناں کہ نحو میزانِ کلامِ منثور است۔" --- (محمد قیس بن رازی) "عروض بہ معنی معروض است و ایں علم نیز معروض علیہ شعر است کہ شعر را بر آں عرض می کنند تا موزوں از ناموزوں جدا شود۔" --- (غیاث الدین)

"عقلا نے چند قاعدے مقرر کیے ہیں کہ ان سے وزنِ شعر کی صحت و سقم دریافت ہو جائے اور اس علم کا نام عروض ہے۔" --- (محمد نجم الغنی)

"عروض بفتح اول وہ علم ہے جس سے احاطہ اوزان و تناسب و تخالفِ باہمی اور تصرفاتِ پسندیدہ و ناپسندیدہ دریافت ہوئے ہیں اور نظم و نثر کا فرق جس میں اہلِ ذوق عاجز ہیں، اس صناعت سے معلوم ہو جاتا ہے۔" --- (قدر بلگرامی)

"لفظِ عروض کی ترکیب میں عین و را و ضاد ہے جس کے معنی ظہور کے ہیں چوں کہ اس علم سے وزنِ صحیح کا فرق ظہور پذیر ہوتا ہے اس لیے عروض کے نام سے موسوم ہوا۔" --- (پنڈت رتن چند وردی)

عروض کی وجہ تسمیہ کے متعلق عام طور پر یہ روایت ملتی ہے کہ جب خلیل بن احمد نے یہ علم وضع کیا اس وقت وہ مکہ معظمہ میں تھا اس لیے اس نے اس علم کا نام تبرکاً و یمناً خانہ کعبہ کے ایک قدیم نام "عروض" سے موسوم کیا۔ بعض اہلِ علم کے نزدیک علم عروض لفظ "عروض" کے لغوی معنی [خیمے کی درمیانی چوب] سے مشتق ہے۔ شعر کے مصرعِ اولیٰ کے جزوِ آخر کو بھی عروض کہتے ہیں جو شعر کی ساخت میں نہایت اہم ہے،

اس لیے یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ لفظ عروض ایک مدت کے بعد علم اوزان کے لیے ایک عام اصطلاح بن گیا۔

علم عروض کا موجد یا واضع خلیل بن احمد الفراہیدی [100ھ تا 170ھ] عمان کا باشندہ تھا اس کی زندگی کا آخری حصہ بصرہ میں گزرا اور یہیں اس کا انتقال ہوا۔

"یوم الاحد" سے اس کی تاریخ پیدائش [100ھ] اور "خلیل یوم الاحد" سے اس کی تاریخ وفات [170ھ] برآمد ہوتی ہے۔ شمس الرحمان فاروقی نے اپنی کتاب "درسِ بلاغت" میں خلیل بن احمد کو ایرانی الاصل بتایا ہے۔ فاروقی صاحب کا یہ کہنا درست نہیں کیوں کہ تمام مؤرخین و محققین کا اس پر اتفاق ہے کہ خلیل عربی الاصل تھا۔ خلیل اگر ایرانی ہوتا تو فارسی شاعری کے لیے نظام الاوزان وضع کرتا یا پھر عربی اوزان کی تشکیل و ترتیب میں فارسی شاعری اور اس کے مزاج سے بھی استفادہ کرتا۔ بحور، زحافات اور ارکان کے ناموں کا عربی میں ہونا اس کے عربی الاصل ہونے کی دلیل ہے۔ خلیل بن احمد اپنے وقت کے ممتاز علما میں شمار ہوتا تھا۔ صرف ونحو اور لغت میں اس کی دست گاہ کا اعتراف تذکروں اور تاریخوں سے ہوتا ہے۔ خلیل کو موسیقی اور علم النغم سے بھی دل چسپی تھی اور کہا جاتا ہے کہ اس نے موسیقی پر ایک کتاب "کتاب النغم" بھی لکھی تھی جو زمانے کی دست برد سے محفوظ نہ رہ سکی۔ خلیل کو عروض کی ایجاد کا خیال کیوں کر آیا اس کے متعلق متعدد روایات ملتی ہیں جنھیں عروض کی کتابوں میں تواتر سے نقل کیا گیا ہے جیسے:

"ایک روز خلیل بن احمد مکہ معظمہ میں ایک کوچہ سے گزرا، ناگاہ اس کے کان میں آواز کوبہ قصاری آئی یعنی دھوبی کپڑوں پر کندی کر رہا تھا اسی صدا سے اس نے ارکان بحور اختراع کیے اور انھیں کو ترتیب دے کر ان سے پندرہ بحریں نکالیں۔"

"[خلیل] ایک دن ٹھٹھیروں کے بازار سے گزر رہا تھا کہ ہتھوڑے کی کھٹ کھٹ۔ کھٹ کھٹ کو سن کر اس کے ذہن نے فوراً تصریف کے انداز پر فا، عین، لام (ف ع ل) استعمال کرتے ہوئے کھٹ کھٹ کا وزن فعلن تجویز کر دیا۔ پھر کچھ عرصہ میں اس نے عروض کی پوری عمارت کھڑی کر دی۔"

حمزہ بن حسن اصفہانی نے عروض کو خلیل کی ایجاد ماننے سے انکار کیا ہے اس کا دعویٰ ہے کہ خلیل نے علم موسیقی اور نغم سے اصول لے کر عروض کی تشکیل کی ہے۔ جابر علی سید نے حمزہ اصفہانی کے اس دعویٰ کو حسد کا نتیجہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

"حمزہ اصفہانی کا یہ دعویٰ جو صرف حسد پر مبنی الزام معلوم ہوتا ہے کہ خلیل نے علم النغم کو عروض میں ڈھال کر بہ ظاہر ایک نئے علم کی بنیاد ڈالی،

یک سر غیر مدلل ہے۔ اس بنا پر کہ علم النغم میں ایقاع بنیادی جوہر ہے جو شعری اوزان کی ساخت سے زیادہ مبسوط اور مختلف النوع واقع ہوا ہے۔ خلیل اگر علم النغم کا ماہر بھی ہوگا تو بھی مذہبی وجوہ کی بنا پر وہ

اپنے وضع کردہ علم میں اس ممنوع شرع علم سے استفادہ نہیں کر سکتا تھا۔"

جدید دور کے نامور ناقد شمس الرحمان فاروقی نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ ہمارا علم عروض اتنا وسیع، پیچیدہ اور باریک ہے کہ کسی ایک شخص کے لیے اس کا ایجاد کرنا بہ ظاہر محال معلوم ہوتا ہے، ہوا یہ ہوگا کہ خلیل بن احمد نے عربی شاعری کا مطالعہ کر کے نظریاتی مباحث قائم کیے ہوں گے اور بحروں کی شکلیں جو پہلے سے موجود تھیں ان کو منتظم کیا ہوگا۔ فاروقی صاحب کا یہ خیال محض گمان اور قیاس پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ عرب علما نے مختلف علوم وفنون میں ایسے محیر العقول کارنامے انجام دیے ہیں۔ عروض کا نظام پیچیدہ سہی تاہم یہ ناممکن نہیں کہ ایک شخص [جو مختلف علوم وفنون میں کامل دست گاہ بھی رکھتا ہو] اس کی ایجاد یا ترتیب وتشکیل کا کارنامہ انجام دے سکے۔

خلیل بن احمد نے شعری نظم الاوزان کی تشکیل کے لیے صرفی اوزان کے قواعد وضوابط سے ضرور استفادہ کیا ہوگا کیوں کہ وہ علم صرف کا بڑا عالم اور استاد تھا۔ جابر علی سید کا یہ کہنا حقیقت پر مبنی ہے کہ:

"واضع عروض کے پیش نظر مادہ "ف، ع، ل" تھا جس پر اوزانِ صرفی کا انحصار تھا۔ خلیل نے ان میں یہ تصرف کیا کہ اوزانِ صرفی کی مقید حرکات وسکنات کو آزاد اور عمومی بنا دیا، اس طرح اوزانِ صوتی [صرفی] خالصاً معنوی اوزان رہے، جب کہ اوزانِ عروضی خالصاً آہنگ کے نمونے Rhythmic Patterns رہے۔"

علم عروض کی اساس متحرک اور ساکن حروف کی متوازن ترتیب پر ہے۔ خلیل نے متحرک اور ساکن حروف کی مختلف اور ممکن شکلوں کو اصولِ سہ گانہ سے وضع کیا۔ اصولِ سہ گانہ میں سبب [دوحرفی کلمہ]، وتد [سہ حرفی کلمہ] اور فاصلہ [چہار و پنج حرفی کلمہ] شامل ہیں۔ خلیل نے اصولِ سہ گانہ کے باہمی اشتراک سے عروضی بات بنائے جنھیں ارکان، افاعیل اور تفاعیل کے ناموں سے یاد کیا جاتا ہے۔ یہ ارکان تعداد میں دس ہیں اور انہیں ان کے مخصوص عروضی نام یہ ہیں:

فعولن	فاعلن
مفاعیلن	فاعلاتن [متصل]
فاع لاتن [منفصل]	مستفعلن [متصل]
مستفع لن [منفصل]	مفعولات
متفاعلن	مفاعلتن

ان ارکانِ دہ گانہ سے خلیل بن احمد نے پندرہ بحریں وضع کیں، جن میں سے چھ مفرد [ایک رُکن کی تکرار] اور نو مرکب [دو ارکان سے مل کر] بحریں ہیں۔ خلیل کی وضع کردہ بحروں میں سوائے طویل، مدید، بسیط اور متقارب [متقارب] کے سب مسدس الاصل ہیں۔ خلیل کی وضع کردہ پندرہ بحور اور ان کے ارکان

کی تفصیل یہ ہے:

مفرد بحریں

بحرِ وافر: مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن [دوبار]

بحر کامل: متفاعلن متفاعلن متفاعلن [دوبار]

بحر ہزج: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن [دوبار]

بحر رمل: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن [دوبار]

بحر متقارب: فعولن فعولن فعولن فعولن [دوبار]

بحر رجز: مستفعلن مستفعلن مستفعلن [دوبار]

مرکب بحریں

بحر طویل: فعولن مفاعیلن فعولن مفاعیلن [دوبار]

بحر مدید: فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن [دوبار]

بحر بسیط: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن [دوبار]

بحر سریع: مستفعلن مستفعلن مفعولات [دوبار]

بحر منسرح: مستفعلن مفعولات مستفعلن [دوبار]

بحر خفیف: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن [دوبار]

بحر مضارع: مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن [دوبار]

بحر مقتضب: مفعولات مستفعلن مستفعلن [دوبار]

بحر مجتث: مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن [دوبار]

خلیل بن احمد نے یہ پندرہ بحریں جن دائروں سے نکالیں ان کے ذکر کے بغیر عروض کا یہ تعارف نا تمام رہے گا۔ ذیل میں ان پانچ دائروں کے نام اور ان سے نکلنے والی بحروں کا ذکر کیا جاتا ہے:

مجتلبہ: ہزج۔ رجز۔ رمل

مؤتلفہ: وافر۔ کامل

مشتبہ: سریع۔ منسرح۔ خفیف۔ مجتث۔ مضارع۔ مقتضب

مختلفہ: طویل۔ مدید۔ بسیط

منفردہ: تقارب [متقارب]

خلیل بن احمد کے بعد عرب کے مشہور نحوی مولانا ابوالحسن اخفش نے دائرہ منفردہ سے ایک اور مثمن بحر نکالی اور اس بحر کا نام "متدارک" [فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن دوبار] رکھا۔ اخفش نے اس دائرے کو

منفردہ کی بجائے منفقہ کا نام دیا۔ مسلمانوں کے زیرِ اثر ایران میں عربی علوم وفنون کو رواج ملا تو اہلِ فارس نے علمِ عروض کو بھی نظم الاوزان کے طور پر قبول کیا اور اپنی زبان کے مزاج کے مطابق اس میں چند تبدیلیاں کرلیں، جیسے:

سولہ عربی بحور میں سے پانچ مثمن الاصل اور گیارہ مسدس الاصل تھیں، اہلِ فارس نے سوائے سریع وخفیف کے باقی چودہ بحروں کو مثمن بنالیا۔

جو بحریں فارسی کے مزاج سے ہم آہنگ نہ تھیں انہیں ترک کردیا، ان بحروں میں طویل، مدید، وافر اور بسیط کے نام شامل ہیں۔

اہلِ فارس نے عروض کے قواعد وضوابط کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے اپنے مزاج اور آہنگ کے مطابق تین نئی بحریں مشاکل، جدید اور قریب وضع کیں۔ مشاکل کے موجد وواضع کا نام عروض کی کتابوں میں درج نہیں۔ بحرِ جدید جس کو بحرِ غریب بھی کہتے ہیں اس کے موجد کا نام بزرج مہر بتایا جاتا ہے۔ بحرِ قریب مولانا محمد یوسف نیشاپوری کی ایجاد ہے۔ مولانا یوسف نیشاپوری کے متعلق مولانا نجم الغنی لکھتے ہیں کہ

"یہ وہ شخص ہے کہ فارسی میں علمِ عروض پہلے اسی نے جاری کیا۔"

اہلِ فارس نے کئی نئے زحافات بھی وضع کیے۔ جس سے نئے اوزان سامنے آئے جو اہلِ فارس کے مزاج سے ہم آہنگ تھے۔

اہلِ فارس نے علمِ عروض کے علمی وعملی دائرے کو کشادگی عطا کی۔ فارسی میں اس علم پر بیسیوں مبسوط اور وقیع کتابیں لکھی گئیں۔ مدارس ومکاتب کے نصابوں میں شامل ہونے کی وجہ سے اس علم کو پھلنے پھولنے کا موقع ملا۔ اہلِ فارس نے عروضی دائروں میں بھی اضافہ کیا اور ان سے مزید کئی بحریں استخراج کیں مگر چوں کہ ذوقِ سماعت نے ان کو قبول نہ کیا اس لیے ان کا ذکر اب صرف عروض کی کتابوں میں ملتا ہے۔ ان نامقبول بحروں میں صریم، کبیر، بدیل، قلیب، حمید، صغیر، اصم، سلیم، حمید، مشاکل، مستوی اور مخیط کے نام شامل ہیں۔ بہ قول قدر بلگرامی "بے موقع زحافات وغیر حقیقی تقطیع کے سبب یہ بحریں ناجائز ہیں۔" شاید اسی وجہ سے انہیں قبولِ عام کا شرف نہ ملا۔

اردو میں علمِ عروض کی اشاعت وقبولیت فارسی کے اتباع کا نتیجہ ہے۔ کیوں کہ اردو نے اپنی ابتدا میں ہی شاعری کے لیے جن اصناف کو منتخب کیا ان میں سے زیادہ تر کا تعلق فارسی سے تھا، اصناف کے تشکیلی عناصر میں عروض بھی شامل ہے اس لیے اردو کا ادبی آغاز فارسی عروض کے اصول وضوابط کے تابع رہا۔ تاہم اردو میں اہلِ عرب اور اہلِ فارس کی مخصوص بحروں [جن کی تعداد سات ہے] کو نہیں اپنایا گیا کیوں کہ ان بحروں میں کہے گئے اردو اشعار خوش آہنگی کے وصف سے محروم ہوتے ہیں۔ اردو نے ابتدائی زمانہ میں ہندی نظامِ اوزان "پنگل" کو بھی اپنایا تاہم پنگل کا اثر صرف انہی اصناف شاعری تک محدود رہا جو

ہندی الاصل تھیں۔ 1857ء کی جنگِ آزادی کی ناکامی نے ہندوستان کی معاشرتی اور تہذیبی زندگی کو یک سر بدل ڈالا۔ مدارس و مکاتب کا قدیم نظام بدل گیا۔

مسلمان نشانہ ستم بنے تو ان کے علوم و فنون بھی جو بلا لحاظ مذہب ہندوستان کے تمام رہنے والوں میں مقبول و مروج تھے، ہدفِ تنقید بنائے گئے اور جدید تعلیمی اداروں میں ان کا داخلہ ممنوع قرار دیا گیا۔ اس کا یہ نتیجہ نکلا کہ خود مسلمان بھی اپنے علوم و فنون سے بے خبر ہو گئے، اس بے خبری کی فضا میں ان علوم و فنون پر طرح طرح کے اعتراض ہونے لگے اور انہیں کہنہ، پیچیدہ اور دقیق قرار دیا گیا۔ علمِ عروض جو کئی صدیوں سے ہندوستان میں بہ طورِ نظامِ اوزان کے رائج اور مقبول رہا، وہ بھی اس ذہنیت کی زد میں آ گیا۔ عروض کے مقابلے میں "پنگل" کو زیادہ موثر اور جامع نظامِ اوزان بتایا گیا۔ عروض کو غیر مقامی کہہ کر پنگل کے اوزان میں شعر کہنے کی ترغیب دی گئی۔ گزشتہ صدی میں اس رویے کو سب سے پہلے نظم طباطبائی نے پیش کیا پھر عظمت اللہ خان، تاجور نجیب آبادی، برج موہن دتاتریہ کیفی، مسعود حسین خاں، حبیب اللہ غضنفر، گیان چند جین اور شمس الرحمان فاروقی نے اس رویے کو تحریک کی شکل دینے کی کوشش کی۔ ذیل کے اقتباسات سے اس رویے [پنگل پرستی] کی تفہیم میں مدد ملے گی۔

"اُردو کہنے والوں کو پنگل کے اوزان میں کہنا چاہیے جو زبانِ ہندی کے اوزانِ طبعی ہیں [اُردو شعراء عربی کے اوزان میں ٹھونس کر شعر کہا کرتے ہیں اور ہندی کے جو اوزانِ طبعی ہیں، اسے چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ ویسا ہی ہے جیسے کوئی انگریزی قصیدہ بحرِ طویل میں کہے کہ کوئی انگریز اسے موزوں نہ کہے گا۔ اس کے برخلاف پنگل کے سب اوزان ہم کو بھی موزوں معلوم ہوتے ہیں وجہ اس کی یہی ہے کہ وہ سب اوزان ہمارے اوزانِ طبعی ہیں۔ اور جن اوزان کو ہم نے اختیار کر لیا ہے ان وزنوں میں بہ تکلف ہم شعر کہتے ہیں اور ہماری شاعری میں اس سے بڑی خرابی پیدا ہو گئی ہے، جس کی ہمیں خبر نہیں۔"

"اُردو عروض کی بنیاد دو پنگل پر رکھی جائے۔ دوسرے اس بات کا دھیان رہے کہ ہندی عروض میں بھی قدامت پسندی اور سانچے متعین کر دینے کے رجحان نے ٹھہراؤ پیدا کر دیا ہے اور جس نہج پر پنگل مدون کی گئی ہے وہ نہایت فرسودہ اور غیر سائنٹیفک ہے۔ ہندی عروض کے اصول، سائنٹیفک مطالعہ اور تجربے کے بعد اُردو کی نئی عروض کی نیو قرار دیے جائیں۔"

"ہماری شاعری ہندوستانی شاعری اسی وقت ہو سکتی ہے کہ اس کی زبان ہندی آمیز ہو اور وہ ہندی وزنوں میں ہو۔ وہ ایسی ہو کہ اس میں ہر ہندوستانی اپنے جذبات آسانی سے موزوں کر سکے۔"

. "اگر ہمارا عروض ہمیں تسکین نہیں بخشتا تو دوسری زبانوں کے عروض سے فائدہ اٹھانے میں پیش و پس کی ضرورت نہیں۔"

"فارسی اور اُردو میں متداول جتنی بحریں ہیں سب کے ساتھ عروضیوں نے یہی سلوک کیا ہے، کھینچا

ثانی سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ یہ بحریں عربی بحروں کی قطع و برید سے حاصل ہوئی ہیں، پھر اس مفروضے کو نبھانے کے لیے بحروں کے لمبے لمبے نام رکھے گئے ہیں، اس عمل نے عروض کے فن کو گورکھ دھندا بنا کر رکھ دیا ہے۔"

پنگل پرستی کے ردِ عمل میں عروض کے تحفظ اور فروغ کا رویہ ابھرا، ذیل کے اقتباسات سے اس رویے کے تیور دیکھے جا سکتے ہیں:

"اردو شاعری صرف ہندی الفاظ و محاورات سے مرکب نہیں ہے بل کہ اس میں عربی و فارسی کے الفاظ، اضافتیں اور ترکیبیں بھی شامل ہیں۔ یہ چیزیں پنگل (ہندی شاعری کا عروض) کے اوزان میں نہیں کھپ سکتیں۔ اردو شاعر عربی و فارسی کے الفاظ میں ٹھمریاں اور گیت نہیں کہتے، جن کے لیے پنگل کے اوزان ضروری ہوں، ہندی زبان جس قدر اردو میں شامل ہے نہایت آسانی کے ساتھ فارسی اوزان میں سماتی رہی ہے اور اس سے کبھی کوئی خرابی پیدا نہیں ہوئی۔ غالب کا ایک مطلع ہے،

ستائش گر ہے زاہد اس قدر جس باغ رضواں کا
وہ اک گلدستہ ہے ہم بے خودوں کے طاقِ نسیاں کا

اس کے الفاظ کو پنگل کے اوزان میں نظم کریں تو ایک مضحکہ انگیز عجوبہ بن جائے گا، یہ ایک الگ مسئلہ رہا کہ اردو شاعری سے یہ الفاظ ہی نکال دیے جائیں۔ پنگل کے اوزان ہم کو بھی موزوں معلوم ہوتے ہیں لیکن اس کا سبب یہ نہیں ہے کہ وہ ہمارے اوزانِ طبعی ہیں۔ بلکہ یہ ہے کہ ہمارے کان دوہوں، گیتوں، کہاوتوں کی لے اور ترنم سے آشنا ہوتے ہیں، بچپن سے ان چیزوں کو گاتے اور پڑھتے سنتے ہیں۔ طبیعت میں اس کا مزہ پیدا ہو جاتا ہے لیکن اگر ہم خود ٹھمریاں اور دوہے نظم کرنا چاہیں تو اتنی ہی محنت کرنی پڑے گی جتنی فارسی اوزان میں کرنی پڑی ہوگی۔"

"عربی اوزان کو اردو والوں کے لیے غیر طبعی کہنا ایسا ہی ہے جیسے انگریزی شاعری کے لیے یونانی عروض کی بحروں کو غیر طبعی اور بیرونی قرار دینا۔ اگر ان یونانی بحور میں لکھی ہوئی شاعری کو غیر طبعی قرار دے کر خارج کر دیا جائے تو انگریزی شعرا اور ساتھ ہی رومن شعرا کی شاعری کا سرمایہ کہاں جائے گا؟ کیا انہیں کوئی زبردست شاعر مقامی آہنگوں میں منتقل کرنے بیٹھ جائے؟ یاد رہے کہ کوئی قوم صرف اسی وقت کسی دوسری قوم کے علوم و فنون سے متاثر ہوتی ہے جب خود اس کا سرمایہ علمی غیر وقیع اور ناکافی ہو۔"

"بعض بزرگوں کا خیال ہے کہ عربی الاصل عروض اردو نظم کے لیے مناسب نہیں اور خواہ مخواہ اس پر ٹھونس دیا گیا ہے، جس کا نتیجہ یہ ہے کہ بہت سے حروف وزن سے ساقط ہو جاتے ہیں اور سفارش کرتے ہیں [کہ] اردو نظم کو عربی عروض سے آزاد کر کے سنسکرت کے عروض یعنی پنگل میں جکڑ دیا جائے کیوں کہ یہ مقامی عروض اردو نظم کے لیے زیادہ سازگار ہے۔ ہمیں ان کے اس مشفقانہ مشورہ سے اتفاق نہیں کیوں کہ

ہمارے خیال میں پنگل اردو نظم کے لیے غیر فطری اور ناموزوں ہے۔"

ان دو رویوں کی تلخی اور شدت کو گھٹانے کے لیے عروض اور پنگل میں مشترک اوزان کی تلاش کا سلسلہ شروع ہوا اور بعض علما نے عروض و پنگل کے اختلاط سے ایک نئے علم اوزان کی ضرورت پر زور دیا۔ گیان چند جین، شمس الرحمان فاروقی، عنوان چشتی، حبیب اللہ غضنفر وغیرہ نے اس ضمن میں انتہائی فعال کردار ادا کیا۔ حبیب اللہ غضنفر نے تو اس سے بھی ایک قدم آگے بڑھایا کہ عروض پنگل کا زائیدہ ہے، وہ لکھتے ہیں:

"اگر کوئی شخص یہ دعویٰ کرے کہ اردو کا عروض بھاشا کے قواعدِ عروض پر مبنی ہے تو شاید کوئی یقین نہ کرے گا مگر حقیقت میں یہ دعویٰ بے بنیاد نہیں ہے۔"

آگے چل کر مزید لکھتے ہیں:

"فارسی کے بہت سے اوزان ہندی سے مشابہ ہیں اور اس مشابہت کی وجہ یہی ہے کہ دونوں زبانیں ایک ہی جگہ سے نکلی ہیں اور فارسی میں جو اوزان مقبول ہیں اور ہندی میں نامقبول ہیں وہ بھی ہندی عروض کے بموجب استخراج کیے جا سکتے ہیں۔"

اس میں تو کوئی شبہ نہیں کہ عروض اور پنگل میں کچھ اوزان مشترک ہیں، ان مشترک اوزان و بحور کا ذکر عروض کی کتابوں میں کیا جا چکا ہے، جیسے مولوی نجم الغنی فرماتے ہیں:

"بحریں عربی و فارسی و ہندی کی اکثر مختلف ہیں کچھ متفق بھی ہیں، چناں چہ بحر تقارب ورکض الخیل یعنی متدارک و بحر سریع عربی و فارسی و ہندی تینوں زبانوں میں مستعمل ہیں۔"

تاہم پنگل اور عروض کی ان مشترک بحروں اور اوزان کو محض اتفاق سمجھنا چاہیے، کیوں کہ عروض اور پنگل کی تشکیل کے قواعد و ضوابط ایک دوسرے سے قطعی مختلف ہیں۔ عروضی ارکان متحرک اور ساکن حروف سے مل کر بنتے ہیں جب کہ پنگلی ارکان ہجائے کوتاہ اور ہجائے طویل پر مشتمل ہوتے ہیں۔ اس لیے یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ پنگل اور عروض کے ملاپ سے کسی نئے علم اوزان کی تشکیل مستحسن عمل نہیں ہے۔

علم عروض کی تسہیل اور نئی تشکیل کے سلسلے میں بھی کئی کتابیں سامنے آئیں جن کے مرتبین و مولفین نے دعویٰ کیا کہ ہماری اصلاحات سے عروض کی پیچیدگی اور زحافات کی الجھنیں یک سر ختم ہو جائیں گی اور عروض کی اس تبدیل شدہ شکل سے فائدہ اٹھانا آسان ہو جائے گا مگر یہ دعوے غلط ثابت ہوئے کیوں کہ بحروں اور ارکان کے ناموں کی تبدیلی، تقطیع کے نئے قواعد اور مزاحف بحور کو نئی شکل دینے سے اجنبیت اور مغائرت بڑھی، مثال کے طور پر حبیب اللہ غضنفر نے کئی بحروں کے نئے نام رکھے جیسے: اہزجیہ، ممزوج، جامہ، زحزمہ، ارمول، نشید، نغمہ اور ارکانِ عروض کی تعداد دس سے بڑھا کر سولہ کر دی۔ عبدالصمد صارم نے چند ایک کو چھوڑ باقی تمام بحروں کے نام بدل ڈالے جیسے دراز، وسیع،

عریض، ثابت، سریلی، الاپ، راگ، سہل، مشابہ، تیز، شبیہ وغیرہ۔ کمال احمد صدیقی نے بحروں کے نئے نام پیش کیے جیسے جمیل، خلیل، شمیم، کشیر، نہال اور دو نئے دائرے "طوسیہ" اور "ابراہیمیہ" وضع کیے۔ مختلف مؤلفین نے اصولِ سہ گانہ کی بجائے "تن تنن تان"، "لالا للالا" اور "گل صبا چمنی" کو بہ طور اجزائے ارکان اور اجزائے تقطیع کے پیش کیا گیا۔ اس طرح کی ایک کوشش ماضی میں بھی "دریائے لطافت" کے مؤلفین کے ہاں بھی نظر آتی ہے مگر یہ تمام کوششیں عروض کی تجدید گی اور پیچیدگی کے دائرے کو ختم کرنے میں ناکام رہیں۔ (5)

نظم اور غزل کے فرق کو واضح کرنے کے لئے ضروری ہے کہ پہلے دونوں ادبی اصناف کی وضاحت کی جائے تاکہ دونوں کے فرق کو پرکھا جا سکے۔

اردو شاعری کا شمار تاریخ میں ایک بہت نمایاں اور پر اثر طریقہ اظہار خیال کے طور پر کیا جاتا ہے اور اس کی بنیادی وجہ اس کی مختلف اصناف اور رنگینی ہے آج اردو شاعری کو دنیا بھر میں ایک نمایاں مقام حاصل ہے۔ فیس بک پر شاعری کی اہمیت اور مقبولیت منہ بولتا ثبوت ہے۔ مختلف انداز میں مختلف افراد فیس بک کی حد تک شاعری میں اپنا ایک نام رکھتے ہیں مگر دکھ اس وقت ہوتا ہے جب بظاہر کئی کتابوں کے مصنف اور ان گنت غزلوں اور نظموں کے خالق شاعری کے بنیادی رموز سے بھی واقف نہیں جب ان سے ان کے کلام کے بارے میں ہی پوچھا جائے کہ یہ کیا ہے غزل ہے یا نظم تو جواب میں جو آتا ہے وہ انتہائی تکلیف دہ احساس کا قیدی بنا جاتا ہے۔ جس وجہ سے میں اپنے ناقص علم کی بدولت غزل اور نظم پر روشنی ڈالنا ضروری سمجھتا ہوں تاکہ نئے لکھنے والوں کے ساتھ ساتھ اردو ادب سے دلچسپی رکھنے والے خواتین و حضرات کے علم میں یہ بنیادی باتیں آسکیں۔

غزل شاعری کی ایک صنف (قسم) ہے جو اشعار کا مجموعہ ہوتی ہے اور جس کو باضابطہ منظوم ہونے کے باعث گایا جا سکتا ہے۔ اس کا آغاز دسویں صدی میں فارسی شاعری سے ہوا اور بعد ازاں اس پر عربی اور فارسی ادب کے بھی اثرات آگئے۔ اسی اثر نے اردو زبان میں صوفیانہ رنگ بھر دیا۔ اردو زبان میں غزل ایک غیر معمولی طریقہ اظہار ہے جس میں آپ اپنے بے انتہا اندرونی رومانی جذبات کی عکاسی کر سکتے ہیں۔ لفظ غزل کا ادبی مطلب اپنے محبوب سے گفتگو ہے۔ تاریخ الفاظ کی رو سے یہ عربی زبان کے لفظ غزال سے بنا ہے جس کے معنی ہرن کے ہیں جو ایک خوبصورت معصوم جانور ہے عام فہم زبان میں غزل ایک ایسی پابند منظوم صنف ہے جس میں سات۔ نو یا درجن بھر یکساں وزن اور بحر کے جملوں کے جوڑے ہوں اس کا آغاز جس جوڑے سے ہوتا ہے وہ مطلع کہلاتا ہے اور اختتام کے کوڑے کو مقطع کہتے ہیں جس میں شاعر اپنا تخلص یا نام بھی استعمال کرتے ہیں تمام جوڑے اور ہر جوڑے کے ہر انفرادی جملے کا یکساں دراز ہونا لازم ہوتا ہے۔ پابند جملوں کے یہ جوڑے شعر کہلاتے ہیں اور زبان اردو میں شعر کی جمع اشعار

کہلاتی ہے۔

غزل کے بنیادی نظریہ اور تعریف کے مطابق اس کا ہر شعر اپنی جگہ ایک آزاد اور مکمل منظوم معنی رکھتا ہے۔ کسی بھی شعر کے خیال کا اس سے اگلے شعر میں تسلسل ضروری نہیں ہوتا۔ ایک غزل کے اشعار کے درمیان مرکزی یکسانیت کچھ الفاظ کے صوتی تاثر یا چند الفاظ کا ہر شعر کے دوسرے مصرعے میں تکرار سے ہوتا ہے۔ اس سے ہٹ کر بھی کسی غزل کے ایک سے زیادہ اشعار کسی ایک ہی خیال کو مرکزی ظاہر کر سکتے ہیں۔ لیکن ہر شعر اپنی جگہ منظوم قواعد و ضوابط کا پابند ہونا چاہیے۔ جن غزلوں میں ایک سے زائد اشعار ایک ہی مرکزی خیال لئے ہوتے ہیں انکو نظم یا نظم نما غزل بھی کہا جاسکتا ہے کیونکہ اردو زبان میں لفظ نظم کا واضح مطلب جملوں کے اختتام پر وزن اور صوتی اثر کا یکساں ہونا ہے۔ غزل کے ہر شعر کے دوسرے مصرعے میں آخری ایک دو یا زیادہ سے زیادہ تین الفاظ پوری غزل کا توازن برقرار رکھتے ہیں اور غزل کے مطلع کا پہلہ مصرعہ بھی انہی الفاظ پر ختم ہونا چاہیے۔ اسے غزل کا ردیف کہتے ہیں ردیف سے پہلے کا لفظ منظوم ہونا ضروری ہے جو قافیہ کہلاتا ہے یہ اردو غزل کی ایک بنیادی ضرورت ہے۔

اردو نظم کی خوبصورتی سے واقفیت ہونے کے لئے ضروری ہے کہ پڑھنے والا غزل اور نظم کا تقابلی تجزیہ کر سکتا ہو۔ کیونکہ دونوں اصناف میں بہت سی قدریں مشترک بھی ہیں اور کہیں کہیں ان میں مماثلت اتنی بڑھ جاتی ہے کہ فرق کی باریک لکیر کو دیکھنے کے لئے بہت غور کرنا پڑھتا ہے۔ اس کہ باوجود یہ دونوں اصناف اپنی اپنی جگہ منفرد اور آزاد حیثیت بھی رکھتی ہیں۔ اردو زبان میں نظم بنیادی طور پر شاعری کی ایک ایسی قسم ہے جس میں کسی ایک ہی خیال کو الفاظ کے ہموار بہاؤ کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔ جہاں تمام اشعار لکھنے والے کے خیال کے تسلسل کا اظہار کرتے ہیں جبکہ دوسری جانب غزل کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل اور مختلف معنی رکھتا ہے۔ اگر وسیع پیمانے پر دیکھا جائے تو نظم اردو شاعری کی ان تمام اقسام کی نمائندگی کرتی ہے جن کو کسی اور تعریف کے ذریعے بیان نہیں کیا جاسکتا لیکن ادبی نکتہ نظر سے نظم شاعری کی ایک بہت منظوم اور منطقی لحاظ سے غیر محسوس طور پر ٹھوس صنف ہے۔ جس میں شاعری کا مرکزی خیال ایک ہوتا ہے اگرچہ روایتی نظم میں بھی پابندیاں ضروری ہیں لیکن کئی جگہوں پر ہمیں کئی شہکار آزاد نظموں کی بھی مثالیں ملتی ہیں نظم کے ادبی معنی نثر کی ضد کے ہیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ نظم کی ظاہری شکل میں بھی تغیر رونما ہوا ہے۔

انیسوی صدی کے آخری عشروں میں تو اس کی ترکیبوں میں واضح تبدیلیاں آگئیں لیکن پھر اس کی قدیم تاریخ کے باعث اس کی انفرادیت اور کشش میں کوئی کمی واقع نہ ہوئی۔ نظم میں طوالت کی کوئی پابندی نہیں ہوتی اس میں شاعر کا تخیل ارتکاز کے ساتھ ساتھ تفصیل سے بیان ہوتا ہے اور اس میں ایک خیال کی مرکزیت کو بگاڑے بغیر بہت وسیع انداز سے مضمون کو پھیلانے کی گنجائش ہوتی ہے اسی ممکنہ پھیلاؤ کی گنجائش کے باعث نظم کو اردو ادب میں ایک اہم مقام حاصل ہے۔ نظم لکھنے کے لئے شاعروں کا ہر دور میں

مرغوب ترین موضوع محبت رہا ہے اور یہی رومانوی انداز تمام اردو شاعری کی اساس بھی ہے نظم کے ذریعے محبت کی خوبصورتی کو بہت باوقار سادہ اور نازک انداز میں پیش کیا جاتا ہے بلکہ نہ صرف محبت بلکہ فطرت کا حسن غم خوشی زندگی کی چمک دموت کا درد ہر موضوع کے لئے نظم ایک بہترین ذریعہ اظہار ہے جس میں اس موضوع کے معنی اور مفہوم کو ذہن میں رکھ کر طویل بات کی جا سکتی ہے بیشتر مقام پر نظم کا مرکزی خیال قاری کو افسانوی دنیا کے بجائے موضوع کی ایک منطقی اور ٹھوس وضاحتی تصویر فراہم کرتا ہے۔ نظم غزل کے مقابلے میں زیادہ حقیقی طریقہ اظہار ہے جبکہ غزل عام طور پر قاری کو محض افسانوی سرابوں کا شکار بناتی ہے۔

نظم کے ان غیر نکتوں کو سمجھنے کے لئے نظم اور غزل کو آمنے سامنے رکھ کر تقابلی جائزہ لینا بہت مددگار ہوتا ہے جہاں دونوں اصناف کی ضد اور مماثل ہونے کا اندازہ کیا جا سکے۔ نظم ایک اور بھی اہم انداز سے غزل سے قدرے مختلف ہوتی ہے غزل کو یہ افتخار حاصل ہے کہ بنیادی طور پر یہ نظم ہونے کے باوجود اپنے اشعار کے ایک دوسرے سے تسلسل اور بندھے ہونے کی پابند نہیں ہوتی غزل کا شاعر اگر چاہے تو غزل میں تمام منظوم پابندیوں کے ساتھ ساتھ پہلے شعر میں محبت دوسرے میں موت تیسرے میں حسد اور چوتھے میں تصوف وغیرہ پر الگ الگ اظہار کر سکتا ہے جبکہ نظم کا حال اس سے بالکل مختلف ہے جہاں بنیادی خیال کو ہی مرکزیت حاصل ہے اور ابتداء سے اختتام تک اسی خیال کا ارتقاء ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ ہر نظم کا باقاعدہ ایک موضوع ہوتا ہے نام ہوتا ہے جسے ٹائٹل کہا جاتا ہے جبکہ غزل اس نکتے سے آزاد ہوتی ہے۔(6)

☆☆☆

حوالہ جات:

(1) عمرو بن حسین باز بر روزنامہ سیاست، جمعہ ۹ مئی 2014، بحوالہ "عربی ادب کی تاریخ"، ص 130

(2) ایضاً --- بحوالہ (دلی کا دبستان شاعری۔ ص 24)

(http://www.siasat.com/urdu/news غزل کی تعریف)

(3) تصنیف حیدر (بھارت)، تحقیقی مقالہ، بحوالہ (پنجاب میں اردو، ص ۲۳، مطبوعہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان)

(4) ایضاً بحوالہ (اردو کا ابتدائی زمانہ، ص ۱۱۱، مطبوعہ آج کی کتابیں، کراچی 1999ء)

(http://nlpd.gov.pk/uakhbareurdu/march2012/March_5.html)

(5) ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، تحقیقی مقالہ، اردو غزل، تکنیک اور ہیئت کے خد و خال

http://www.urdulibrary.org/books/)

(65-urdu-ghazal-takneek-aur-haiyat-kay-khad-o-khaal

(6) نسیم شیخ، کا مقالہ، نظم اور غزل میں فرق، زمرہ: اردو ادب

http://www.sadaemuslim.com/2011/11/

ghazel-aur-nazm-main-farq.html

☆☆☆

باب اکیسواں:

غزل کی تاریخ اور ارتقاء

محمد علم اللہ اصلاحی، نے ۱۳ فروری 2013 کو اردو ویب پر اپنا ایک مضمون شائع کیا جس میں انہوں نے اردو غزل کی برصغیر میں تاریخ کے بارے میں لکھا ہے کہ تقریباً 1000 سال سے بھی پہلے غزل کی پیدائش ایران میں ہوئی اور وہاں کی فارسی زبان میں ہی اسے لکھا یا کہا گیا۔ بادشاہوں، امیر امراو وغیرہ کی تعریف میں لکھے جانے والے قصیدے کی زبان اولاً تو فارسی ہوئی، ایران کے شعرائے کرام میں اس کی تشبیب کو قصیدے سے الگ کر کے اس کا نام غزل رکھا غزل یعنی محبوب سے گفتگو ایران میں یہ فن بہت پھولی پھلی اور مقبول ہوئی۔ درحقیقت برصغیر کو یہ فن ایران کی ہی دین ہے۔ خیال کیا جاتا ہے کہ یہ قصیدے سے ہی نکلی۔ قصیدے بادشاہوں کی تعریف میں کہے جاتے تھے اور شاعر اپنی روزی روٹی چلانے کے لئے حکمرانوں کی جھوٹی تعریف کرتا تھا اور شاعر بادشاہوں کو وہی سناتا تھا جس سے وہ خوش ہوتے تھے۔

شراب، کباب اور شباب کے ساتھ بادشاہ قصیدے سنتے تھے اور رنجہ خواتین کے ذکر سے خوش ہوتے تھے تو شاعر عورت اور شراب کا ذکر ہی غزلوں میں کرنے لگے وہ چاہ کر بھی عوام کا دکھ درد بیان نہیں کر سکتے تھے۔ تو غزل کا مطلب ہی عورتوں کے بارے میں ذکر ہو گیا۔ یہیں پر اس کا بحر اور اوزان بنا جو فارسی میں تھا۔

مغل بادشاہ جب ہندوستان آئے تو اپنے ساتھ فارسی تہذیب بھی لائے اور جہاں، جہاں انہوں نے راج کیا وہاں کی عدالتی اور سرکاری زبان بدل کر فارسی کر دی اس سے پہلے یہاں پر شورسینی اپ بھرنش زبان کا استعمال ہوتا تھا جو عام بول چال کی زبان نہ ہو کتابی زبان تھی جو سنسکرت سے ہو کر نکلی تھی۔ جب عدالتی زبان اور سرکاری کام کاج کی زبان فارسی بنی تو لوگوں کو مجبوراً فارسی سیکھنی پڑی۔ یہاں کے شاعروں نے بھی مجبوراً اسے سیکھا اور غزل سے ہاتھ ملایا اور اس کا بحر اور اوزان طے کیے جسے عروض کہا جاتا تھا۔ اس کا وہی طور جو ایران میں تھا یہاں بھی ویسا ہی رہا۔ یہاں ایک بات کا ذکر اور کرنا چاہتا ہوں یہ سب حکمران مسلم تھے سو انھوں نے مسلم مذہب اور فارسی کا خوب پرچار کیا اور یوں یہ سلسلہ صدیوں چلتا رہا۔ 12 ویں صدی کی، دہلی میں ابوالحسن یمین الدین خسرو دہلوی (1325-1253) نے لیک سے ہٹ کر ادب کو کھڑی بولی (یا عام بولی جو اس وقت دلی کے آس پاس بولی جاتی تھی) میں لکھا اور وہ فارسی کے عالم بھی تھے انہوں نے فارسی اور ہندی میں منفرد استعمال اس وقت بولی جانے والی زبان کو خسرو نے ہندوی

کہا۔(1)

غزل کب پیدا ہوئی یہ نام اسے کب ملا؟ کم از کم موجودہ معلومات کی روشنی میں یہ کہنا ناممکن ہے۔ صرف اتنا کہا جاسکتا ہے کہ آٹھویں صدی عیسوی سے پہلے یقیناً اس کا وجود نہ تھا۔ اور غالباً نویں صدی کے اواخر میں فارسی غزل کا آغاز ہو چکا تھا۔ سترھویں صدی میں اردو میں غزل کا آغاز ہوا۔ چونکہ یہ فارسی سے اردو میں آئی تھی۔ اس لیے فارسی کے تاثرات بھی ساتھ چلے آئے۔

شروع شروع میں اس میں ماسوائے عشق و محبت کے مضامین باندھنے کے سوا اور کچھ نہ تھا۔ غزل کے لغوی معنی بھی عورتوں سے بات چیت کرنے کے ہیں۔ اور مولانا شبلی نے بھی غزل کو عشق و محبت کے جذبات کی تحریک کہا ہے۔ لیکن مولانا حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں غزل کو ہر مضمون کے لیے عام کر دیا ہے اور اب غزل میں ہر قسم کے خیالات بیان کئے جاتے ہیں۔

جدید تحقیق میں اردو غزل کا سب سے پہلا نمونہ امیر خسرو کے ہاں ریختہ کی صورت میں ملتا ہے۔ اس کے بغیر بہت سے صوفیائے کرام نے اگرچہ شاعری کو اظہار خیالات کے ذریعے بنایا لیکن غزل کے ہاں ان کا کوئی سراغ نہیں ملتا۔ پھر بہمنی سلطنت وجود میں آئی۔ اس عہد میں بھی غزل کے نمونے بہت کم ملتے ہیں۔ اس عہد میں گولکنڈہ کی سلطنت کے قطب شاہی اور عادل شاہی حکمران شعر و ادب اور علوم و فنون سے بہت دلچسپی رکھتے تھے۔ چنانچہ اس دور میں اردو شاعری نے بہت ترقی کی۔ اس دور کے شعراء نے بہت کم غزلیں لکھیں۔ ان شعراء کے نام یہ ہیں۔

- محمد علی قطب شاہ، عبداللہ قطب شاہ غواصی، ابن نشاطی عالی، عادل شاہ شاہی، نصرتی اور حسن شوقی وغیرہ۔ دکن کے ان غزل گوؤں کے خیالات عام فہم اور سیدھے سادے ہیں۔ وہ اکثر اپنے جذبات و احساسات کو سیدھے سادے انداز میں بیان کرتے ہیں۔ اور جب تشبیہ یا استعارہ بھی کرتے ہیں۔ تو یہ تشبیہات اور استعارات ایسے ہوتے ہیں کہ انہیں ہم با آسانی گرفت میں لا سکتے ہیں۔ ان کا تعلق اسی ماحول سے ہوتا ہے۔ جس میں شاعر زندگی گزار رہا ہوتا ہے۔ یہ غزل گو اکثر و بیشتر ایرانی غزل گوؤں کا چربہ اتارنے سے گریز کرتے ہیں اور اپنے جذبات کو بیان کرتے ہیں۔ وہ زبان کی خاطر عام خیالات کا خون بھی نہیں کرتے۔

دکن کے ان غزل گوؤں کے خیالات عام فہم اور سیدھے سادے ہیں۔ وہ اکثر اپنے جذبات و احساسات کو سیدھے سادے انداز میں بیان کرتے ہیں۔ اور جب تشبیہ یا استعارہ بھی کرتے ہیں۔ تو یہ تشبیہات اور استعارات ایسے ہوتے ہیں کہ انہیں ہم با آسانی گرفت میں لا سکتے ہیں۔ ان کا تعلق اسی ماحول سے ہوتا ہے۔ جس میں شاعر زندگی گزار رہا ہوتا ہے۔ یہ غزل گو اکثر و بیشتر ایرانی غزل گوؤں کا چربہ اتارنے سے گریز کرتے ہیں اور اپنے جذبات کو بیان کرتے ہیں۔ وہ زبان کی خاطر عام خیالات کا

خون بھی نہیں کرتے۔

اس عہد کی غزل کا نقطہ عروج حالی کی غزل میں نظر آتا ہے۔ ولی نے ہم عصر شعراء کے برعکس غزل کو اولین اہمیت دی ہے اور دوسری اصناف کو ثانوی اس لیے ولی ہیں اس دور کی غزل کی مختص ہیں۔ ان کی غزلیں صوفیانہ مضامین سے پر ہیں۔ ان کا نقطہ نظر جمالیاتی ہیں۔ ان کے ہاں غم انگیز حالات مفقود ہیں۔۔ ولی کی غزل میں محبوب کے سراپا کی طرف بہت زیادہ توجہ نظر آتی ہے۔ چنانچہ ہر غزل میں محبوب کے مختلف اعضاء کے حسن و جمال کے دل پذیر نقشے کھینچے گئے ہیں۔ بالخصوص آنکھ، زلف اور قد کی تعریف زیادہ ملتی ہے۔

(۱۱۱۱ھ)۔ میں ولی دہلی آئے۔ اہل دہلی نے ان کی غزلیں سنیں تو ان سے متاثر ہوئے۔ ان کا کلام ہر جگہ بڑے شوق سے پڑھا نے جانے لگا اور اس کی تقلید شروع ہوئی۔ دہلی کے شعراء نے شروع شروع میں غزل کی بنیاد ایہام گوئی پر رکھی۔ اس دور کے شعراء میں حاتم، آبرو، سراج الدین، آرزو، ناجی، مضمون، ایک رنگ وغیرہ زیادہ مشہور ہیں۔ لیکن ایہام گوئی کا زیادہ چرچا نہ رہا۔ اس کے خلاف سب سے پہلے مظہر جان جاناں نے آواز بلند کی چنانچہ یہاں کی شاعری بند ہونے لگی۔

یہام گوئی کے خاتمے کے فوراً بعد ہی میر تقی میر، خواجہ میر درد کا دور شروع ہوا۔ انہوں نے غزل میں تاثیر پیدا کی۔ خارجی مضامین کی جگہ داخلی قسم کے مضمون کثرت سے استعمال ہونے لگے۔ وصل محبوب کے دن لد گئے تھے۔ اس لیے غزل گو اپنے محرومیوں اور ناکامیوں سے غزل کو جادو.. رہے تھے۔ اس دور کے کامیاب شعراء میں میر سرفہرست ہیں۔ ان کے ہاں ذاتی ناکامیوں اور زمانے کے حالات دونوں کی نہایت کامیاب، موثر اور موزوں انداز میں عکاسی ہوتی ہے۔ ان کی غزل میں تاثیر پائی جاتی ہے۔ مشکل الفاظ بہت کم استعمال ہوتے ہیں۔

میر درد کی شاعری بھی زمانے کے حالات کی عکاسی کرتی ہے۔ چونکہ شکست و ریخت اور زوال و انتشار کے اس دور میں طبیعتیں گوشہ نشینی کی طرف مائل ہو گئیں۔ اس لیے تصوف کو از حد مقبولیت حاصل ہو گئی۔ چنانچہ درد کے ہاں متصوفانہ مضامین ملتے ہیں۔

مغلیہ سلطنت کی کمزوری کے باعث دہلی کی زندگی انتشار کا نشانہ بن گئی تھی۔ اس وجہ سے اکثر لوگ اس بدحالی سے پریشان ہو کر ترک وطن پر مجبور ہو گئے۔ ان دنوں نوابان اودھ شعراء کی قدر کرتے تھے۔ لہٰذا اردو کے علاوہ دہلی کے باقی تمام بڑے بڑے شاعر لکھنو چلے گئے اور وہیں پیوند خاک ہوئے۔ ان میں میر، ضاحک، میر حسن، جرات، مصحفی، انشاء وغیرہ قابل ذکر ہیں۔(2)

غزل کا قافلہ انجمن ترقی پسند مصنفین، حلقہ ارباب ذوق، حلقہ ادب اسلامی، پاکستانی ادب اور لسانی تشکیلات کی تحریکوں اور کئی انفرادی رجحانات اور رویوں سے اخذ واستفادہ کر کے ستر کی دہائی میں

ایک نئے منطقے میں داخل ہوتا ہے جہاں تازہ کار شاعروں کا ایک گروہ اس کے لیے نئی بشارتوں کے دروا کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ستر کے بعد کی غزل اپنے موضوعات، اسالیب، لفظیات اور تکنیک کے اعتبار سے جدید غزل سے مختلف ہے۔ جدید غزل نے ساٹھ کی دہائی میں واقعیت زدگی کے رجحان کی لپیٹ میں آکر اپنا تشخص کھو دیا اور جدید شعرا نے جدت کے شوق میں غزل کے منظر نامے پر ایسی مضحک تصویریں پیش کیں جو اس صنف کے مزاج سے کسی طور ہم آہنگ نہ تھیں۔ عام طور پر اس رجحان کی حامل غزل کو جدید غزل کا ردِ عمل قرار دے کر اسے ''جدید تر غزل'' کا نام دیا گیا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ غزل بدیہی طور پر جدید غزل سے جڑی ہوئی ہے۔ جدید تر غزل یا مابعد جدید غزل کا اطلاق ستر کی دہائی میں ابھرنے والی غزل پر ہوتا ہے جو اپنے ظاہر اور باطن کے لحاظ سے جدید غزل سے مکمل طور پر الگ حیثیت کی حامل ہے۔ جدید تر غزل نے اپنی شناخت کے لیے نہ تو لسانی تجربوں کو بنیاد بنایا ہے اور نہ واقعیت زدگی ایسے رجحانات کو، اس میں رنگِ میر کی بازیافت کی شعوری کوشش کا عمل دخل نظر آتا ہے نہ یہ اسالیبِ غالب و اقبال کے بوجھ تلے دبی ہوئی ہے۔ یہ غزل اپنے رنگ و روغن اور ظاہر و باطن کے لحاظ سے مختلف اور منفرد ذائقہ رکھتی ہے۔ جدید تر غزل نے غزل کی روایت کو استحکام اور توانائی عطا کی ہے۔ فنی اعتبار سے جدید تر غزل نے اظہار کے جن قرینوں کو رواج دیا ہے وہ غزل کی تابانی کو بہت دیر تک قائم رکھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ جدید تر غزل میں ترکیب سازی، علامات و استعارات کا استعمال اور پیکر تراشی کے رجحانات ایک نئی صورت میں ظاہر ہوئے ہیں۔ ان تکنیکی عناصر کے باعث نئے معنوی تناظرات اجاگر ہوئے ہیں جو عصری میلانات اور جدید حسیت کی موثر پیش کش میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ علامتی اور استعاراتی اظہار نے غزل کی تہ داری اور رمزیت میں اضافہ کیا ہے۔ جدید تر غزل میں تلمیحات کا استعمال ایک خاص انداز سے سامنے آیا ہے۔ قدیم تاریخی اشارے اور تلمیحات نئے سیاق و سباق میں گندھے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ جدید تر غزل میں اوزان و بحور کا تنوع دیدنی ہے۔ شعرا نے مروج اوزان میں ارکانِ عروضی کی کمی بیشی سے آہنگ کی نئی اور خوش آیند صورتوں کو رواج دیا ہے۔ اوزان و بحور کے ان تجربوں کے باعث عروضی نظام کا جمود تحرک آشنا ہوا ہے۔ جدید تر غزل کی تعمیر و تشکیل میں جن شعرا نے اہم کردار ادا کیا اور تکنیکی، اسلوبی اور صوتی حوالوں سے غزل کے نئے آفاق کی بشارت دی، ذیل میں ان کی غزل کا اجمالی جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

اسلم انصاری، خورشید رضوی اور غلام محمد قاصر اگرچہ ستر کی دہائی سے بہت پہلے مطلعِ سخن پر نمودار ہوئے اور اپنے کلام کی نفاست اور لہجے کی ندرت کے باعث مقبول ٹھہرے مگر ان کا اسلوبِ خاص جو ان کی شناخت کا وسیلہ بنا، ستر کی دہائی میں اپنی تکمیلی صورت میں ظاہر ہوا۔ غزلیہ روایت کے تہذیبی عناصر اور فکر و فن کے کامل ادراک کے باعث ان شاعروں نے جدید تر غزل کی داغ بیل ڈالی۔ ان کی غزلوں میں

"جدید غزل" کی مخصوص چار دیواری سے باہر نکل کر نئی منزلوں کی طرف بڑھنے کی کیفیت واضح طور پر دکھائی دیتی ہے۔

اسلم انصاری کی غزل پر ناصر کاظمی کے رنگِ خاص کی چھوٹ پڑتی نظر آتی ہے لیکن اس سے اسلم کے انفرادی رنگ کا نقش ماند نہیں پڑتا۔ ناصر سے استفادہ اس ذہنی اور فکری قربت کا آئینہ دار ہے۔ جس کے باعث ناصر نے اسلم انصاری کو اپنا ہم عصر قرار دیا ہے۔ اسلم انصاری کی غزل روایت کی کوکھ سے پھوٹتی ہے اس لیے ان کے خارج اور باطن میں غزلیہ روایت کے تمام نقش و نگار اپنی جلوہ سامانیوں کے ساتھ دکھائی دیتے ہیں۔ ڈاکٹر نجیب جمال کے بقول:

"اس کی غزل میں اردو کی شعری روایت کا تسلسل اپنے تمام تر تہذیبی و سماجی تناظر کے ساتھ اس کے انفرادی لہجے میں ڈھلتا ہے۔ اسلم انصاری کی غزل خارجی تجربے اور داخلی واردات کی کش مکش کو اظہار کا قرینہ عطا کرتی ہے اور جذبہ، تخیل اور فکر کے تخلیقی امتزاج کی حامل ہے۔"

اسلم انصاری کی غزل میں تمثال کاری کا ہنر اپنی تمام خصوصیات کے ساتھ عکس فگن ہے۔ ان کی تمثالوں میں ان کا عہد پوری طرح سانس لیتا دکھائی دیتا ہے۔ اگر تصویر سازی اور پیکر تراشی میں زبان و بیان کی جملہ نزاکتیں اور رعنائیاں گندھی ہوئی نہ ہوں تو تصویریں محض خارج کا اظہار بن جاتی ہیں ان میں قلب و نظر سے کلام کرنے کی صلاحیت پیدا نہیں ہو سکتی۔ اسلم کی تمثال کاری میں صرف "موجود" عکس ریز نہیں ہوتا بلکہ "ناموجود" بھی جھلکتا ہے جو ان کے خوابوں، خواہشوں اور تمناؤں کے رنگ سے تشکیل پاتا ہے۔ یہ سارا تخلیقی عمل اسلم انصاری کی فنی پختگی اور تکنیکی مہارت کا منہ بولتا ثبوت ہے۔ انہوں نے عام فہم اور مانوس لفظیات کو نیا مفہومی منظر نامہ عطا کیا ہے جو عہدِ جدید سے غزل کی ہم آہنگی کا ایک اہم ذریعہ ہے۔

خورشید رضوی کی غزل بھی کلاسیکی معیارات کے سانچے میں ڈھلی ہوئی ہے۔ ان کی غزل سرائی کے ابتدائی دور میں لسانی تشکیلات کے رجحانات نے "جدید غزل" کو اپنی لپیٹ میں لے رکھا تھا۔ اس دور کے اکثر غزل گو شعرا ماشاء اللہ جدت کے شوق میں مختلف زبانوں کے الفاظ کو غیر فن کارانہ انداز سے غزل میں شامل کر کے داد وصول کر رہے تھے۔ اس دور میں ان رجحانات سے اپنے آپ کو بچا لینا آسان کام نہ تھا۔ خورشید رضوی ان معدودے چند تخلیق کاروں میں شامل ہیں جنہوں نے ان لسانی رجحانات کے کھوکھلے پن اور سطحیت کو محسوس کرتے ہوئے اپنے آپ کو ان سے الگ رکھا۔ انہوں نے غزل کی پرانی لفظیات میں معنویت کی تازگی شامل کر کے یہ ثابت کر دیا کہ فن کے اسرار و رموز سے آشنا تخلیق کار گھسے پٹے الفاظ کے قالب میں بھی نئی روح پھونک کر انہیں حیاتِ نو کی لذت سے سرشار کر سکتا ہے۔

خورشید رضوی نے مشرقی زبانوں بالخصوص عربی اور فارسی کے ادبیات کے مطالعے سے اظہار کے

ان وسیلوں سے فائدہ اٹھایا جو عام غزل گو شاعروں کی نگاہوں سے اوجھل رہے ہیں۔ ان کے علم و فضل نے بہ قول مظفر علی سید ان کی شاعری کو نقصان نہیں پہنچایا بلکہ ثروت مند کیا ہے۔ خورشید رضوی نے تشبیہات و استعارات اور علامات و اشارات کے اچھوتے اور کم یاب رنگوں سے غزل کی زیب و زینت میں اضافہ کیا ہے۔

غلام محمد قاصر نے مضامین کی جدت اور اظہار کی ندرت کے ساتھ جدید تر غزل کی تعمیر و تشکیل میں نمایاں کردار ادا کیا۔ ان کی غزل میں زبان کا رکھ رکھاؤ اور بندشوں کا حسن غزل کی روایت میں اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ قاصر کے ہاں اوزان و بحور کی تازہ کاری نئے صوتی امکانات کی نشان دہی کرتی ہے۔ انہوں نے مروج بحور میں ارکان کی کمی بیشی سے نئے اوزان کے کام یاب تجربے کیے ہیں جو ان کی عروض آشنائی کا ثبوت فراہم کرتے ہیں، قاصر نے متوسط اور طویل بحروں میں زیادہ غزلیں کہی ہیں۔ بحروں میں بسرام کے التزام کے باعث ان کے غزلیہ آہنگ میں روانی اور بہاؤ کی نسبت ٹھہراؤ کی کیفیت نمایاں ہے۔

صابر ظفر جدید تر غزل سراؤں میں اپنے لہجے کی سادگی، بیان کی رعنائی اور موضوعات کی ندرت کے لحاظ سے الگ سے پہچانے جاتے ہیں۔ انہوں نے اپنے ذاتی تجربات و مشاہدات اور کیفیات و احساسات کو جس فنی اہتمام کے ساتھ غزل میں شامل کیا ہے اس میں کہیں بھی تصنع اور بناوٹ کو دخل نہیں۔ صابر ظفر کی غزل میں غزل کی روایت اپنے تمام تر رنگوں کے ساتھ عکس ریز ہوئی ہے۔ انہوں نے غزل کی روایت کو صرف تحفظ ہی فراہم نہیں کیا بلکہ اس میں اپنے زمانے کا رنگ رس بھی شامل کر کے اس کی تاب ناکی اور جمالیات میں اضافہ کیا ہے۔ صابر ظفر کی غزل میں بہ ظاہر کوئی ایسا آرائشی اور زیبائشی عنصر شامل نہیں ہے جو چونکانے اور متوجہ کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو، ان کے ہاں تشبیہات و استعارات اور تراکیب و محاورات کا استعمال بھی کم کم ہوا ہے لیکن اس کے باوجود ان کے اشعار میں وہ سرشاری اور لطافت ہے جو دیر تک قلب و نظر کو اپنی گرفت سے آزاد نہیں ہونے دیتی۔ الفاظ کے در و بست اور مصرعوں کی بنت میں ان کا فنی تجربہ اور تخلیقی ریاضت جھلکتی ہے۔

ثروت حسین جدید تر عہد کا وہ سحر کار شاعر ہے جس نے غزل کے قالب میں اپنے عہد کی حساسیت کو منتقل کرنے کے لیے قدیم تلمیحاتی رنگوں کو فن کارانہ ہنر مندی سے استعمال کیا ہے۔ ان کے ہاں تلمیحات کے استعمال نے شعر کی تہ داری اور ندرت میں اضافہ بھی کیا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ شعر میں مفاہیم کی کئی پرتوں کو بھی ابھارا ہے۔ تلمیحات کے ذریعے ثروت حسین نے حال اور ماضی کے زمانوں کو ہم آہنگ کر کے انسانی سائیکی کے بدلتے ہوئے رنگوں کی تاریخ مرتب کی ہے۔

جلیل عالی جدید تر غزل کے اہم شاعروں میں شامل ہیں۔ انہوں نے غزل کی روایت کو پورے

تخلیقی رچاؤ کے ساتھ اپنایا اور اس کی تابانی میں اپنے زمانے کے رنگ رس کو شامل کرنے کی کوشش کی۔ عالی کی غزل فنی اور تکنیکی حوالوں سے بھی کلاسیکی معیارات پر پوری اترتی ہے۔لفظیات کے چناؤ اور مصرعے کے بنت میں انہوں نے ہنر مندی کا جادو جگایا ہے۔صناعانہ عناصر کے موثر استعمال نے ان کی غزل کو دل کشی اور خوش رنگی عطا کی ہے۔

جلیل عالی کی غزل میں غیر اضافتی تراکیب کا استعمال ایک رجحان کی حیثیت رکھتا ہے۔اگر چہ ان کے معاصر شعرا کے ہاں بھی ترکیب مقلوبی کے استعمال کی عمدہ مثالیں دکھائی دیتی ہیں مگر عالی نے جس تواتر اور تسلسل کے ساتھ ترکیب مقلوبی کے ذریعے نئے معنوی آفاق روشن کیے ہیں اس میں ان کا کوئی حریف نہیں۔

علی اکبر عباس نے جدید تر غزل کو نئی شعریات کے ذائقے سے سرشار کیا ہے۔ان کے ابتدائی شعری مجموعے''بر آبِ نیل'' اور'' درنگاہ سے''غزل کے روایتی تصور کے امین اور پاس دار ہیں،یہ مجموعے موضوعات کی ندرت کے باوجود علی اکبر عباس کی انفرادیت کا کوئی نقش ابھارنے میں کام یاب نہیں ہوئے۔ان کی شناخت ان کے منفرد شعری کارنامے''رچنا'' کی مرہونِ منت ہے۔''رچنا'' میں شامل غزلیں اپنے موضوعات،لفظیات،اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے ایک مختلف اور منفرد ذائقہ رکھتی ہیں۔ علی اکبر عباس نے اپنے علاقے کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی کے ہمہ رنگ نقوش کو ہنر مندی اور مہارت کے ساتھ غزل کے آئینے میں سجایا ہے،بہ قول غلام حسین ساجد:

'''' رچنا'اس کا ایک ایسا شعری کارنامہ ہے جس کے ذریعے علی اکبر عباس نے اُردو غزل کے آوارہ صفت روپوں کو ایک گھر دیا ہے،جو صرف ایک قطعۂ ارضی پر کھڑی کی جانے والی بے روح در و دیوار کی تجسیم سے مملو نہیں بلکہ اپنے مکینوں کی دھڑکتی زندگیوں کی امین بھی ہے۔''

''رچنا'' میں شامل غزلیں فکری اعتبار سے ایک دوسرے سے جڑی ہوئی ہیں۔ ہر غزل انفرادی خدوخال رکھنے کے باوجود اس شعری نظام کا حصہ ہے جو تہذیبی عناصر کی پیش کش کے لیے علی اکبر عباس نے تشکیل دیا ہے۔غزل کی مخصوص لفظیات میں اس معاشرت کی موثر تصویریں ابھارنا ممکن نہ تھا اسی لیے علی اکبر عباس نے پنجابی زبان سے بھرپور استفادہ کرکے اپنے لیے نئی شعری زبان وضع کی ہے۔اس شعری زبان کی تشکیل میں اگر چہ شعوری کوشش کارفرما ہے مگر تکلف اور تصنع کا دور دور تک گزر نہیں البتہ اجنبیت اور نامانوسیت کے باعث یہ زبان مروج شعری لفظیات سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں۔''رچنا'' میں مستعمل اوزان و بحور منفرد صوتی آہنگ کی فضا پروان چڑھاتے ہیں۔متدارک اور متقارب کی شانزدہ رکنی بحروں میں موسیقیت کا بہاؤ اپنے جوبن پر ہے۔

پروین شاکر(1952ء تا1994ء) جدید تر غزل کی سب سے مقبول شاعرہ کی حیثیت سے

سامنے آئیں۔ ان کے اولین مجموعہ کلام ''خوشبو'' کا پاکستان اور ہندوستان میں والہانہ استقبال ہوا، نوجوان نسل نے بالخصوص اسے ہاتھوں ہاتھ لیا اور یوں اس مجموعے کے باعث بہ قول پروین شاکر ''محبت کے روایتی تخلوں'' میں اضافہ ہوا۔ ''خوشبو'' میں جذبے کی شدت اور وارفتگی مخصوص نسوانی لحن میں ڈھلی ہوئی ہے۔ عشق ومحبت کی گریز پا کیفیتوں اور جذباتی رویوں کی ناقابلِ بیان حالتوں کو پروین شاکر نے ہنر مندی کے ساتھ شعر کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ چاند، خوشبو، پھول، بارش، جگنو، تتلی، گلاب، شہر اور چڑیا جیسے مخصوص استعارات وعلامات اور ردا، نقاب، آنچل، گھونگھٹ، ساری، دوپٹہ، دلہن، حنا، جوڑا وغیرہ جیسے نسوانی رنگ کے حامل الفاظ کے معنی خیز استعمال سے اظہار کی نئی جہات سامنے آئیں۔ پروین شاکر نے عورتوں کے احساسات، میلانات اور رویوں کے حامل مضامین کو بے باکی اور جرأت کے ساتھ غزل میں شامل کر کے اس کے دائرہ موضوعات کو وسعت بخشی۔ نسوانیت کا یہ مخصوص رنگ اردو غزل میں پروین سے پہلے بھی کہیں کہیں دکھائی دیتا ہے مگر اس کے نقوش مدھم اور خدوخال بجھے بجھے ہیں۔ پروین شاکر نے اس رنگ کو وضاحت اور شوخی سے ہم کنار کیا۔ نسوانی رنگ میں ڈوبے ہوئے ذیل کے اشعار دیکھیے:

میں اس کی دسترس میں ہوں، مگر وہ
مجھے میری رضا سے مانگتا ہے

(خوشبو۔ ص ۵۳)

''خوشبو'' میں شامل غزلوں میں اگرچہ جذباتی زندگی کی خوش رنگ اور نظر کشا تصویریں ملتی ہیں تاہم موضوعات کا تنوع جیسا کہ جدید تر غزل میں دکھائی دیتا ہے، پروین کے ہاں نہیں ملتا۔ انہوں نے صرف عشق ومحبت کے روایتی موضوعات کو نئے نسوانی لحن کے ساتھ پیش کیا ہے، اس تحدید کے باعث ان کے ہاں ایک ہی موضوع ذرا سے لفظی تغیر کے ساتھ بار بار سامنے آتا ہے۔ ''خوشبو'' کی غزلیں تکنیکی اور فنی اعتبار سے بلند درجہ کی حامل نہیں۔ تعقید، حشو وزوائد کی کثرت اور بندشوں کی سستی کئی مقامات پر شعر کی تاثیر کو کم کرنے کا سبب بنی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ ''خوشبو'' کی غزلیں نغمگیت اور موسیقیت کی دل کشی سے عبارت ہیں تاہم بعض مقامات پر مصرعے وزن سے خارج ہو کر اس نغمگیت کو مجروح کر دیتے ہیں۔

''خود کلامی'' اور ''صد برگ'' کی غزلوں پر ''خوشبو'' کی گہری چھاپ دکھائی دیتی ہے تاہم ان مجموعوں میں شامل غزلیں اس سرشاری سے محروم دکھائی دیتی ہیں جو ''خوشبو'' کی غزلوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ فنی اور فکری حوالے سے پروین شاکر کا آخری مجموعہ کلام ''انکار'' باقی مجموعوں سے ممتاز حیثیت کا حامل ہے۔ یہ مجموعہ موضوعاتی تنوع اور فکری گہرائی کے ساتھ ساتھ قدرتِ فن کا بھی غماز ہے۔ اس مجموعے میں تکنیکی عناصر کے استعمال اور مصرعوں کے دروبست میں حسن جھلکتا ہے۔ ''انکار'' کی غزلوں میں بھی محبت ایک غالب موضوع کی حیثیت رکھتی ہے تاہم اس میں شدید جذباتی کیفیت اور ہیجانی انداز کی بجائے

توازن اور گہرائی دکھائی دیتی ہے:

غلام حسین ساجد کی غزل منفرد تکنیکی سراپے کے باعث جدید تر غزل میں اپنی الگ شناخت رکھتی ہے۔ انہوں نے عہدِ جدید کے انسانوں کے ذہنی سفر کو مختلف کائناتی مظاہر کے ذریعے آشکار کرنے کی کوشش کی ہے۔ ساجد کے ہاں غزل کی روایتی ڈکشن کے ساتھ ساتھ نئی علامتی معنویت کی حامل لفظیات شعوری کوشش کے نتیجے میں سامنے آتی ہے۔ ذوالفقار احمد تابش کے بہ قول:

"ساجد کی مخصوص تمثالوں، علامتوں اور استعاروں میں آئینہ، چراغ، پھول، بہار، ستارہ، آسمان، مٹی اور ہوا وغیرہ زیادہ اہم ہیں۔ اس نے اپنے شعری نظام کی مدد سے نہ صرف یہ کہ ان لفظوں کے باطنی امکان کو ظاہر کیا ہے بلکہ اپنی شاعری میں بھی ایک ایسی مابعد الطبیعاتی گہرائی پیدا کی ہے جو صرف اسی سے مخصوص ہے۔"

ساجد نے لفظیات کی تشکیل میں داستانی عناصر سے بھی استفادہ کیا ہے ان کی غزلوں میں طلسمی ستارہ، طلسمی نہر، طلسمی خواب، الیاس، ظلِ ہما، جہانِ غیب، طلسمی شہر، عشتار، سلیمان اور سبا جیسے الفاظ و مرکبات کا استعمال جا بہ جا دکھائی دیتا ہے۔ یہ مخصوص مزاج کی حامل ڈکشن غزل کی فضا میں حیرانی کا عنصر شامل کرتی ہے۔

غلام حسین ساجد نے اپنے شعری مجموعوں "موسم" اور "عناصر" میں ایک مربوط شعری نظام تشکیل دیا ہے۔ اوّل الذکر مجموعے میں بہار، سیر، برشگال، زمہریر، خزاں اور قدیم جب کہ ثانی الذکر میں مٹی، پانی، آگ، ہوا اور خواب کے حوالے سے بیس بیس غزلیں شامل ہیں۔ موسموں میں قدیم اور عناصر میں خواب کا اضافہ ساجد کے مابعد الطبیعاتی رجحان کا عکاس ہے۔ مربوط شعری نظام کے باعث ساجد کی غزلیں تسلسلِ خیال کی آئینہ دار ہیں تاہم ایک ہی عنصر یا موسم کے حوالے سے بیس غزلیں کہنے کا شعوری التزام میکانکی انداز کا حامل دکھائی دیتا ہے۔ یہ میکانکی انداز کہیں کہیں ابھر کر سامنے آتا ہے۔ جس سے غزل کی لطافت مجروح ہوتی ہے۔

محمد اظہار الحق جدید تر غزل کے منفرد اور صاحبِ اسلوب شاعر ہیں۔ انہوں نے موضوعات کی تابانی سے ہی غزل کے منظرنامے کو متغیر نہیں کیا بلکہ لفظیات اور تکنیک کے اعتبار سے بھی انہوں نے غزل پر نئی صورتوں کے دروازے کھولے اور اس کے پیکر کو رعنائیوں کا مرقع بنا دیا۔ اظہار کی شاعری میں اسلامی تہذیب و تمدن کے روشن زمانے اپنے تمام تر جاہ و جلال کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ مسلم تہذیب کی ثروتوں کے اظہار کے لیے انہوں نے فقر و درویشی اور سلطنت و شاہی کے عناصر اور علامتیں استعمال کر کے غزل کے دائرۂ لفظیات کو کشادگی عطا کی ہے۔ لفظیات کا یہ چناؤ ان کے تاریخی شعور اور تہذیبی میلان کا گواہ ہے۔

"تخت، کلاہ، حرم، شہر پنہ، محل، لشکر، دست، گھوڑے، شہزادیاں، حویلیاں، فصیل، پہرا، جشن، خدام، کنیزیں،

تیر، بارہ دری، جنگاہ، چہار آئینہ، فانوس، معرکہ، انعام، خلعت، سوار، عدو، شعلے، اطلس، چوب دار، اصطبل، سلطنت، لاؤ لشکر، غنیم، لشکری، فتح وظفر، پسپائی، دربار، حشم، شہزادے، شمشیر، قلب، سرحد، محاذ، قبیلے، تہہ خانے، خیمے، برج وغیرہ'' جیسی ڈکشن کو محمد اظہار الحق نے جس پیرائے میں استعمال کیا ہے وہ اردو غزل کی تاریخ میں اپنی مثال آپ ہے۔ انہوں نے اسلامی تہذیب کے نمائندہ شہروں اور مقامات جیسے بغداد، بخارا، سمرقند، بصرہ، مدینہ، بابل، ہرات، غرناطہ، دجلہ، فرات، الحمرا اور دہلی وغیرہ کو بھی علامتی پس منظر کے ساتھ غزل کے سانچے میں ڈھالا ہے۔ ان علامتوں میں مسلمانوں کے عروج وزوال کی پوری داستان سمٹ آئی ہے۔

محمد اظہار الحق کی غزل میں ایک مخصوص داستانوی فضا ملتی ہے۔ جادوئی عناصر اور طلسماتی رنگوں نے اس فضا کی جاذبیت اور دل کشی میں اضافہ کیا ہے۔ تجسس آفریں اور حیرت آگیں مناظر غزل کی ایمائیت اور اشاریت کے رنگوں کو مزید ابھارنے کا سبب ٹھہرے ہیں۔ اس داستانوی انداز بیان سے اظہار نے فرضی اور تصوراتی قصوں کو غزل میں نہیں ڈھالا بلکہ حیات انسانی کے مختلف زاویے اور گوشے اور انسان کی عظمتوں اور رفعتوں کی کہانیاں اس کی مدد سے پیش کی ہیں۔ غلام حسین ساجد اس داستانوی انداز بیاں کا ذکر کرتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''محمد اظہار الحق کی غزل کا سارا منظر نامہ الف لیلوی ہے اور ایک داستانوی طلسم اس کی ساری غزل پر چھایا ہوا ہے۔ وہ فضاؤں میں معلق باغوں، اڑن کھٹولوں میں سفر کرتی ہوئی پریوں، پیلی دھات کی کھنک، اطلس وکمخواب کے گدوں اور اس نوع کی دوسری اشیا کے حوالے سے ایک۔۔۔۔۔۔ تہذیب کی شکل ابھارنے میں پوری طرح کامیاب ہیں۔''

محمد اظہار الحق کی غزل موضوعات کی طرح فن اور تکنیک کے حوالے سے بھی انفرادیت کی حامل ہے۔ انہوں نے طرز بیان کی تاثیر سے لفظیات کی نامانوسیت کو غزل کے مزاج سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ مصرعوں کی بنت میں نثر کی سی سادگی اور ہمواری ان کی ریاضتِ فن کا ثبوت ہے۔ تراکیب، تشبیہات اور تلمیحات کو انہوں نے محض آرائشی عناصر کے طور پر استعمال نہیں کیا بلکہ ان سے مفاہیم اور مطالب کے دائروں کو وسعت بخشی ہے۔ اظہار کی غزل کا آہنگ جلال وجمال کے حسین امتزاج کا آئینہ دار ہے۔ اس آہنگ کی تشکیل میں لفظیات کا شکوہ اور مخصوص اوزان وبحور کا تجمل اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اظہار کی غزل میں اوزان وبحور کا تنوع دیدنی ہے۔ انہوں نے قلیل الاستعمال اوزان کے استعمال سے اپنی انفرادیت کے نقش کو مزید گہرائی سے ہم کنار کیا ہے۔

افضال احمد سید کے لہجے کی انفرادیت جدید تر غزل کے قافلے میں انہیں گم نہیں ہونے دیتی۔ انہوں نے غزل کو نئے تکنیکی عمل سے گزار کر توانائی بخشی ہے۔ افضال نے تلمیحات کے رنگوں کو تراکیب

کے حسن میں گوندھ کر اظہار کی نئی جہتوں کو بے نقاب کیا ہے۔ کثرتِ تراکیب نے ان کی غزل میں کہیں کہیں اجنبیت اور نامانوسیت کی فضا خلق کی ہے مگر مجموعی طور پر ان کی تراکیب سازی میں جمالیاتی اور فنی شعور کی آمیزش اپنے جوبن پر ہے۔ افضال احمد سید کی وضع کردہ چند تراکیب دیکھیے:

”ترحیبِ خشک و تر، فصیلِ مردہ، گیاہِ خام، شاخِ تہیہ، عہد نامہ منسوخ، سرِ لوحِ رفتگاں، گنبدِ غیر شبِ شکستہ، دیوارِ خستگی، گرفتِ خواب، سحابِ سبز، طاؤسِ نیلمیں، کفِ بلند، کتابِ خاک، شگفتِ گل، جنبشِ مہمیز، صفِ سراب، سرِ گریزِ وگماں، کمان خانہ افلاک، سیلِ ہجرتِ گل، تیغِ حیرانی، شکستِ آئینہ انتباہ۔“

افضال احمد سید کی غزل میں الفاظ کا در و بست، مصرع سازی اور ردیف و قوافی کا ارتباط ان کی فنی کاملیت کا گواہ ہے۔ انہوں نے بالعموم متوسط اوزان کی حامل رواں دواں اور مترنم بحروں میں غزلیں کہی ہیں جو موسیقیت اور نغمگیت کی چاشنی سے لبریز ہیں۔

سلیم کوثر کی غزل اپنے اسلوب کی سحر کاری کے باعث الگ سے پہچانی جاتی ہے۔ زبان و بیان کی نزاکتوں اور صنائع بدائع کے حسن کارانہ استعمال نے ان کی غزل کو دل آویزی عطا کی ہے۔ لفظیات کے چناؤ اور برتاؤ میں سلیم کوثر کا فنی احساس ابھر کر سامنے آیا ہے۔ تراکیب، علامات، استعارات اور دیگر تکنیکی عناصر کے استعمال میں انہوں نے غزلیہ معیارات کو پیشِ نگاہ رکھا ہے۔ سلیم کوثر کے ہاں یہ تکنیکی عناصر صرف غزل کے ظاہری پیکر کو نہیں چمکاتے بلکہ اس کے باطن کو بھی تجلی زار بنانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ تضاد، لف و نشر مرتب و غیر مرتب اور حسنِ تعلیل جیسی صنائع کے مسلسل استعمال سے سلیم کوثر نے غزل کی معنوی گہرائی میں اضافہ کیا ہے اور اس کے جمالیاتی رنگ کو نکھارنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ سلیم کے ہاں ایسے اشعار کی بھی کمی نہیں جو آرائشی عناصر کی چمک دمک سے بے نیاز ہیں اور زبان و بیان کی سادگی کے علم بردار ہیں، لیکن زبان و بیان کی یہ سادگی ان کی تاثیر اور لطافت میں رکاوٹ نہیں بنتی بلکہ اس کو مزید توانائی عطا کرتی ہے۔ سلیم کوثر کی غزل غنائیت کے ذائقے سے معمور ہے۔ انہوں نے الفاظ کے در و بست، ردیف و قوافی کے چناؤ اور اوزان و بحور کے انتخاب میں موسیقیت کے تقاضوں کا خیال رکھا ہے۔ ان کے ہاں مروجہ اوزان میں ارکان کی کمی بیشی سے نئے اوزان کے کامیاب تجربے بھی دکھائی دیتے ہیں۔

جمال احسانی اور شاہدہ حسن کا شمار بھی جدید تر غزل کے اہم شاعروں میں ہوتا ہے۔ ان کی غزل میں ایسے فنی اور تکنیکی زاویے ابھرتے ہیں جو جدید تر غزل کی شناخت میں اہمیت کے حامل ہیں۔ جمال احسانی نے گزرے ہوئے زمانے کی کہانیوں میں نئے زمانے کا رنگ شامل کر کے زبان و بیان کی نئی گہرائیوں کی خبر دی ہے۔ تراکیب، تشبیہات، استعارات اور بیان کے دیگر ذرائع ان کے تخلیقی عمل میں رچے بسے ہوئے ہیں۔ جمال احسانی کی غزل میں داستانوی فضا کے عمل دخل نے اس کی رمزیت کے

رنگ کو گہرائی عطا کی ہے۔ مترنم اور خوش آہنگ بحروں کے چناؤ اور الفاظ کے برمحل استعمال نے جمال احسانی کی غزل کو صوتی اعتبار سے بھی جاذبِ نظر اور دل کش بنا دیا ہے۔

شاہدہ حسن نے غزل کے آئینے میں سطحی جذبے اور عمومی عاشقانہ تعلقات کی تصویروں کی بجائے محبت کی گہری اور سحریاتی

کیفیات کو اعلا فنی شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔ شاہدہ کی غزل میں نسائی مزاج اپنی تمام تر نزاکتوں اور جلوہ سامانیوں کے ساتھ موجود ہے۔ ان کی شعری زبان سادگی کا مرقع ہے مگر یہ سادگی سپاٹ نہیں بلکہ تہ داری کی حامل ہے۔ شاہدہ نے غزل کی روایتی اور عمومی لفظیات کو گہرائی اور نیا معنوی پس منظر عطا کیا ہے۔

خالد اقبال یاسر جدید تر غزل میں انوکھی لفظیات کے حسن کارانہ استعمال کے باعث نمایاں نظر آتے ہیں، انہوں نے لفظیات کی تشکیل میں دربار اور رزم گاہ کے متعلقات اور داستانی عناصر سے اکتساب کیا، یہی وجہ ہے کہ ان کی لفظیات میں جلال و شکوہ اور حیرت و استعجاب کے عناصر گھلے ملے دکھائی دیتے ہیں۔ یاسر کے ہاں محل، حرم سرا، قصر، دربان، کنیزیں، شاہ، غلام، پیادے، لشکر، جھروکے، ستون، شہر پناہ، خیمے، گھوڑے، نقیب، چوب دار، سپہ، عدو، ہتھیار، نمدہ، زین، رعایا، خواب گاہیں، تلواریں وغیرہ نئی علامتی معنویت رکھتی ہیں۔ یاسر کی غزل فنی اور تکنیکی اعتبار سے مکمل اور توانا ہے، انہوں نے مصرعے کی بُنت اور الفاظ کے دروبست میں قدرتِ کلام کا مظاہرہ کیا ہے۔

خالد اقبال یاسر کے ہاں مسلسل غزل کا رجحان پایا جاتا ہے۔ ان کے شعری مجموعے "دروبست" میں زیادہ تر غزلیں مسلسل کیفیت کی حامل ہیں۔ تسلسلِ خیال اور لفظیات کی قربت نے ان کی کئی غزلوں کے اشعار کو کہانی کا سا ربط عطا کیا ہے۔ یاسر نے اپنی غزل کو معاصر غزل سے الگ رکھنے کے لیے شعوری طور پر عشق و محبت کے مضامین کو کم برتا ہے۔ اس التزام کے باعث ان کی غزل معاصر غزل میں واضح طور پر الگ شناخت کی حامل ٹھہری ہے تاہم مضامینِ عشق و محبت سے گریز پائی کے نتیجے میں ان کی غزل شعریت کی لطافت اور تغزل کی رعنائی سے بڑی حد تک محروم رہی ہے۔

اسی اور نوے کی دہائیوں میں جدید تر غزل کے قافلے میں ایسے نوجوان شعرا شامل ہوئے جنہوں نے اپنے منفرد لحن سے غزل کی تب و تاب میں اضافہ کیا اور اسے اظہار کے نئے امکانات کی نوید دی۔ اگرچہ ان شعرا کی غزل گوئی ہنوز اپنے تشکیلی دور سے گزر رہی ہے اور وہ غزل میں اپنی واضح شناخت بنانے میں

کام یاب نہیں ہوئے تاہم ان کی فنی بصیرت اور تکنیکی مہارت غزل کی پوشاک پر وہ گل کاریاں کر رہی ہے جن کی مثال غزل کی تاریخ میں ملنی محال ہے۔ان تازہ کار شاعروں میں عباس تابش، قمر رضا شہزاد، فاطمہ حسن، ثمینہ راجا، آفتاب حسین، انجم سلیمی، محسن چنگیزی، مسعود عثمانی، ضیاالحسن اور محمد مختار علی کے نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ان شعرا کے ہاں زبان و بیان کا سلیقہ، تکنیکی اور فنی عناصر کا حسن کارانہ استعمال اور تخلیقی رچاؤ غزل کے شان دار مستقبل کی ضمانت دیتا ہے:

1970ء کے بعد ایک طرف تو جدید تر طرزِ احساس اور پیرایۂ اظہار نے غزل کو فکری اور فنی حوالے سے توانائی عطا کی اور اس میں عہدِ رواں کا رنگ رس شامل کر کے اسے نئے امکانات کی بشارت دی، دوسری طرف اس عہد میں غزل کی ہیئت کو جامد قرار دے کر نئے ہیئتی تجربات کا ڈول ڈالا گیا۔ان تجربات کے نتیجے میں آزاد غزل، معریٰ غزل اور نثری غزل جیسے ہیئتی ڈھانچے وجود میں آئے۔ان نئے سانچوں کی مضحکہ خیزی نے غزل کے تشخص کو مجروح کیا اور اس کی توانا روایت سے بغاوت اور انحراف کے رجحانات کو پھلنے پھولنے کا موقع فراہم کیا۔غزل کی شناخت اس کی ہیئت میں ہے یہی وجہ ہے کہ غزل نے ہر دور میں اپنی ہیئت کا دفاع کیا ہے۔موضوعات، اسالیب، لفظیات اور تکنیک کے تجربات کے لیے اس صنف نے ہمیشہ اپنا دروازہ کھلا رکھا ہے اور اپنے مزاج سے ہم آہنگ عناصر کو ہر دور میں قبول کرتی رہی ہے مگر ہیئت کے لحاظ سے ریختہ کی ابتدائی ہیئتی صورتوں کو چھوڑ کر صرف دو اہم تبدیلیوں کا سراغ ملتا ہے۔اوّل مستزاد غزل دوم غیر مردف غزل۔یہ دونوں تبدیلیاں غزل کی ہیئت اصلی سے کسی طور متصادم نہیں۔مستزاد غزلیں بہت کم کہی گئیں اور ان کی حیثیت ایک تجربے سے زیادہ کچھ نہیں البتہ غیر مردف غزل کا سانچا ہر دور میں مروج رہا ہے اور اس میں اکثر و بیشتر غزل گو شعرا نے کلام کہا ہے۔قافیہ اور وزن کی طرح ردیف ہیئت کا لازمی ترکیبی عنصر نہیں ہے اس لیے ردیف کے ہونے یا نہ ہونے سے غزل کی ہیئت متاثر نہیں ہوتی۔۱۹۷۰ء کے بعد ہونے والے ہیئتی تجربات میں غزل کے مزاج کو نظر انداز کرتے ہوئے محض جدت یا تبدیلی کے شوق میں نئے نئے سانچوں کو متعارف کرایا گیا۔ہیئت برائے ہیئت کی غرض سے ہونے والے ان تجربات میں کئی شعرا نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو ضائع کیا اور غزل کے روشن منظر نامے کو دھندلانے کی کوشش کی۔ذیل میں ان ہیئتی تجربات کا اجمالی جائزہ پیش کیا جاتا ہے۔

ہندوستان کے شاعر مظہر امام نے سب سے پہلے آزاد نظم کے تتبع میں "آزاد غزل" کا تجربہ کیا۔اس تجربے کے آغاز اور اس کے جواز کے متعلق وہ رقم طراز ہیں:

"غزل کی ہیئت میں واقعی انقلابی تجربہ آزاد غزل کی صورت میں ہوا، جو اب تک متنازع فیہ بنا ہوا ہے۔اگر اپنے ذکر کو بد مذاقی پر محمول نہ کیا جائے تو یہ عرض کروں گا کہ اس تجربے کا پہلا گنہ گار میں ہی ہوں۔۔۔۔۔میں نے محسوس کیا کہ اگر آزاد نظم ہی کی طرح آزاد غزل کہی جائے اور مصرعوں میں ارکان کی

کمی بیشی روا رکھی جائے تو غیر ضروری الفاظ اور فقروں سے نجات پائی جا سکتی ہے اور خیال کو وسعت بھی بخشی جا سکتی ہے۔ میں نے غزل کے دوسرے لوازمات اور صنفی خصوصیات پر حرف نہیں آنے دیا، چوں کہ ارکان کی کمی بیشی سے ہی آزاد نظم کی تشکیل ہوتی تھی، اس لیے مجھے اس کے مقابل "آزاد غزل" ہی مناسب نام معلوم ہوا۔"

اس تجربے کی ضرورت اور افادیت کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ یہ تجربہ 1945ء میں کیا گیا مگر اس کو منظرِ عام پر آنے کے لیے 1962ء تک انتظار کھینچنا پڑا۔ یوں پہلی بار آزاد غزل سہ ماہی "رفتارِ نو" دربھنگا کے جنوری 1962ء کے شمارے (سال گرہ نمبر) میں شائع ہوئی۔ آزاد غزل کا یہ پہلا با اعتبار نمونہ ملاحظہ ہو:

ڈوبنے والے کو تنکے کا سہارا آپ ہیں
عشق طوفاں ہے، سفینا آپ ہیں
آرزوؤں کی اندھیری رات میں
میرے خوابوں کے اُفق پر جگمگایا جو ستارا، آپ ہیں
کیوں نگاہوں نے کیا ہے آپ ہی کا انتخاب
کیا زمانے بھر میں یکتا آپ ہیں؟
میری منزل بے نشاں ہے، لیکن اس کا کیا علاج
میری ہی منزل کی جانب جادہ پیما آپ ہیں
ہائے وہ ایفائے وعدہ کی تحیر خیزیاں
ان کی آہٹ پر ہی گھر کا کونا کونا چیخ اٹھا تھا کہ "اچھا آپ ہیں!"

ہیئت کی مضحکہ خیزی کو اگر نظر انداز بھی کر دیا جائے تو بھی یہ آزاد غزل فنی اعتبار سے تیسرے یا چوتھے درجے کی غزل کا مقابلہ کرنے سے قاصر ہے۔ ارکان کی کمی بیشی نے صرف ہیئت کو ہی مجروح نہیں کیا بلکہ آہنگ کو بھی متاثر کیا ہے۔ اس آزاد غزل کے ذریعے "خیال کو جو وسعت" بخشی گئی ہے وہ بھی اہلِ نظر سے پوشیدہ نہیں۔ مظہر امام کے اس ہیئتی تجربے کی "کامیابی" کے بعد ہندوستان میں کرشن موہن، علیم صبا نویدی اور کئی دوسرے شاعروں نے بھی آزاد غزلیں تخلیق کیں۔ علیم صبا نویدی کا 62 آزاد غزلوں پر مشتمل مجموعہ "ردِ کفر" کے نام سے 1979ء میں شائع ہوا۔ اس مجموعے کی اشاعت سے آزاد غزل کی تخلیق میں تیزی کا رجحان ابھرا اور ہندوستان کے ساتھ ساتھ پاکستان میں بھی یہ ہیئتی پیکر تخلیق کے لیے استعمال کیا جانے لگا۔

پاکستان میں آزاد غزل کی اولیں جھلک ظفر اقبال کے شعری مجموعے "رطب و یابس" میں دکھائی

دیتی ہے۔ اس میں شامل واحد آزاد غزل کی توصیف میں انیس ناگی لکھتے ہیں:

"ظفر اقبال کا روایتی غزل کے خلاف ردِ عمل اتنا شدید ہے کہ وہ وسیع تر اظہار کی تمنا میں۔۔۔۔۔ غزل کا رہی قالب توڑ کر آزاد غزل لکھنے لگتا ہے جو پیروڈی بھی ہے اور غزل کے نئے تصور کی نشان دہی بھی کرتی ہے۔"

غزل کے "نئے تصور" کی حامل اور "وسیع تر اظہار" کی خواہش سے سرشار اس آزاد غزل کے تین شعر دیکھیے:

اس مکاں کو اس مکیں سے ہے شرف
یعنی اک افواہ سی اڑنے لگی ہے ہر طرف
معترض کے منہ سے ہے کتا بندھا
اس لیے سننا پڑے گی عف عف
ظفر ثانی بھی کریں گے اس غزل پر، اے ظفر
فی الحال تو لکھی ہے رف

ظفر اقبال نے بعد میں اس ہیئتی پیکر کو استعمال نہ کیا ورنہ جس طرح انہوں نے لسانی توڑ پھوڑ سے غزل کو ضعف پہنچایا ہے اسی طرح ہیئتی حوالے سے بھی غزل مفلوج ہو کر رہ جاتی۔ غزل کو ہیئتی حوالے سے مفلوج کرنے کی سعادت ظفر اقبال کی بجائے معروف ترقی پسند غزل گو فارغ بخاری کو عطا ہوئی۔ انہوں نے 1979ء میں ہیئتی تجربات پر مشتمل مجموعہ "غزلیہ" کے نام سے شائع کیا۔ غزل کی مروجہ ہیئت سے ان کی بیزاری کا اندازہ ذیل کے اقتباسات سے لگایا جا سکتا ہے:

ا۔ "صدیوں کے اس عمل میں فارسی غزل اور اُردو غزل اتنی کثیر تعداد میں کہی گئی ہے کہ اس کے منتخب ارفع و اعلیٰ سرمایہ کا وزن بھی منوں ٹنوں کے آخری ہندسوں سے تجاوز کر چکا ہے اور دس صدیوں تک جتنی غزل ہو چکی ہے اگر آئندہ دس صدیوں تک نہ کہی جائے تو کوئی کمی محسوس نہ ہو گی کہ اس کے تمام امکانی مراحل طے ہو چکے ہیں اور سوائے اس کے کوئی گنجائش نظر نہیں آتی کہ چبائے ہوئے لقموں کی جگالی کی جائے، لفظوں کی شعبدہ بازی دکھائی جائے اور زبان و محاورے کی بازی گری سے داد و تحسین کے ڈونگرے وصول کیے جائیں یا اسلوب، لہجے اور اظہار کے کاری گرانہ پیرایوں سے پٹے ہوئے موضوعات کو دہرا دہرا کر فرضی جدت اور ندرت کے ڈھول بجائے جائیں۔ ان حالات میں ضروری تھا کہ غزل کے ہیئتی ڈھانچے میں کچھ ایسی تبدیلیاں عمل میں لائی جائیں جو اس کی روح کو برقرار رکھتے ہوئے اس کے احیاء کی ضامن ہوں اور مستقبل میں اس کی نشاۃ الثانیہ کا باعث بن سکیں۔"

۲۔ ''غزل پر آج تک جتنے اعتراضات ہوئے ہیں ان میں صرف ایک اعتراض نہایت معقول ہے اور وہ یہ کہ غزل میں بھرتی کے اشعار کی بھرمار ہوتی ہے اور شاعری کے آغاز سے متاخرین کے دور تک تو یہ بھرتی اتنی بے اعتبار ہی ہے کہ پوری غزل میں دوربین لگا کر ڈھونڈنے سے بھی کام کا ایک آدھ شعر مشکل ہی سے ملتا ہے۔۔۔۔۔۔غزل کی مروجہ ہیئت میں شعر دو مصرعوں کے مجموعے کا نام ہے اور ایک مصرع مفہوم کے اعتبار سے خواہ کتنا ہی مکمل کیوں نہ ہو اسے شعر بنانے کے لیے جا و بے جا دوسرے مصرعے کی گرہ لگانا شاعر کی مجبوری ہے کہ اس کے بغیر شعر نہیں ہو سکتا اور ایک اچھے سے اچھا مصرع بھی اگر شعر نہ بن سکے تو بے مصرف ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیشتر شعرا کے ایسے کئی مصرعے کچھ اس طرح ضرب المثل بن گئے ہیں کہ ان کے دوسرے مصرعے کسی کو یاد نہیں۔''

۳۔ ''غزل کے شاعر کی دوسری مجبوری قافیہ اور ردیف کی قیود ہیں غزل کا ایک شعر تو بسا اوقات اس کی جولانی طبع کا نتیجہ ہوتا ہے لیکن جب تک چند شعر اور نہ کہے جائیں غزل نہیں ہوتی اور جب تک غزل نہ ہو اس ایک شعر کا کوئی مصرف نہیں ہوتا، اس لیے شاعر کو جبراً قافیہ ردیف کو نبھانے کے لیے ایسے شعر کہنے پڑتے ہیں جو خود اس کے معیار پر بھی پورے نہیں اترتے۔''

فارغ بخاری کا شمار اگرچہ جدید غزل کے اچھے شاعروں میں ہوتا ہے مگر ان کا یہ کہنا کہ غزل نے تمام امکانی مراحل طے کر لیے ہیں اور اب اس میں بے جو کھی تجربوں کے کوئی نئی صورت پیدا نہیں ہو سکتی، ایک گم راہ کن مفروضہ ہے۔ غزل نے ہر دور کے تقاضوں کے مطابق موضوعات، اسالیب، لفظیات اور اظہار کے دیگر قرینوں کو قبول کر کے ایک زندہ اور متحرک صنف ہونے کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ غالب کی غزل موضوعات اور اظہار کے حوالے سے میر کی غزل سے مختلف ہے، اسی طرح اقبال، فراق، ناصر، منیر اور غزل کے دوسرے رجحان ساز شعرا کے ہاں غزل کا انفرادی زاویہ ابھرتا ہے جو غزل کے متنوع اسالیب کی نشان دہی کرتا ہے۔ جدید تر غزل اپنے موضوعات کے اعتبار سے جدید غزل سے ایک قدم آگے بڑھ آئی ہے، اسی طرح جدید غزل کے موضوعات روایتی غزل کے موضوعات سے یکسر مختلف ہیں۔ غزل کی یہ ساری صورتیں اس بات کی شاہد ہیں کہ غزل کی روایت کا کارواں ایک دریائے سبک رفتار کی طرح رواں دواں ہے جس میں مسلسل نئے ندی نالے شامل ہوتے رہتے ہیں اور اس کی توانائی میں ہر لحظہ اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ غزل میں حشو و زواید کی موجودگی فارغ بخاری کے نزدیک ہیئت کی پابندی کے باعث ہے۔ کیا باقی اصنافِ سخن جیسے نظم، قصیدہ، مرثیہ، رباعی وغیرہ اس عیب سے مکمل طور پر پاک ہیں؟ اگر ایسا نہیں ہے تو محض غزل پر نکتہ چینی کرنا انصاف کے تقاضوں کے منافی ہے۔

فارغ بخاری نے ''تنگ نائے غزل'' کی ''گھٹن'' اور ''پیمانہ بے بسی'' کو ختم کرنے کے لیے ہیئت

میں جو تجربے کیے ہیں ان کی تفصیل درج ذیل ہے:

ایک ہی بحر کے مکمل مصرعوں کی مکمل غزل: ان "غزلوں" میں مختلف مصرعے جمع کر دیے گئے ہیں جو ایک دوسرے سے کوئی ربط نہیں رکھتے۔ شعر غزل کی بنیادی اکائی ہے مگر اس تجربے میں فارغ بخاری نے مصرع کو بنیادی اکائی کی حیثیت میں پیش کیا ہے۔ کئی "غزلوں" میں مصرعوں کی تعداد طاق رکھی گئی ہے۔ ایک ہی بحر کے مکمل مصرعوں کی "غزل" کا نمونہ دیکھیے:

زرد پتوں کو بھی ہے تازہ ہواؤں کی طلب
ہر مسافر اک نئی منزل کا راہی ہے یہاں
جانے کب سے ہوں معلق زندگی کی لفٹ میں
اب زمیں کی بات کرنے سے بھی شرماتے ہیں لوگ

(غزلیہ۔ ص ۲۰)

۲۔ مختلف وزن کے مختلف قافیہ ردیف کے مکمل مصرعوں کی غزل: ان "غزلوں" میں بھی شعر کی بجائے مصرع کو بنیاد بنایا گیا ہے۔ ان "غزلوں" میں مختلف اوزان کے مصرعے یک جا کر دیے گئے ہیں جن میں قافیہ ردیف، وزن اور موضوع کے حوالے سے کوئی ربط اور مطابقت نہیں۔ اس ہیئتی تجربے کا نمونہ دیکھیے:

ہواؤں کے لبوں پر بے ثمر شاخوں کا نوحہ ہے
میں تنہائی کا چہرہ ہوں
لہو اترا ہوا ہے جاگتی راتوں کی آنکھوں میں
شکستیں کامرانی کا ہمیں مژدہ سناتی ہیں

(ایضاً۔ ص ۳۴)

۳۔ ڈیڑھ مصرع کی مربوط غزل: اس ہیئتی تجربے میں خیال کی پیش کش کے لیے ڈیڑھ مصرے کا ہیئتی التزام رکھا گیا ہے۔ یہ ڈیڑھ مصرعی "غزلیں" بھی ردیف و قافیہ سے عاری ہیں۔ اس ہیئتی تجربے کی مثال دیکھیے:

لغزشِ پا سے بھی بن جاتے ہیں نقشِ پا کبھی
آدمی قطرہ کبھی، دریا کبھی
کیا بھی تعبیر ہے ان خوش نما خوابوں کی، جو
ہم نے دیکھے تھے کبھی

(ایضاً۔ ص ۳۶)

۴۔ مختلف بحور کے مختلف قافیہ ردیف کے اشعار کی غزل: یہ "غزلیں" مختلف اوزان کے حامل اشعار کا مجموعہ ہیں۔ ان اشعار میں بھی کوئی ہیئتی وحدت موجود نہیں۔ ان اشعار کو فردیات، ابیات اور متفرق اشعار کا نام دیا جاسکتا ہے۔

۵۔ ہم وزن مگر مختلف قافیہ ردیف کے اشعار کی غزل: یہ ہیئتی تجربہ بھی چوتھے ہیئتی تجربے کی طرح متفرق اشعار پر مشتمل ہے۔ اس نوع کی "غزل" میں چند ہم وزن اشعار جمع کر دیے گئے ہیں۔ یہ اشعار الگ الگ قافیہ ردیف کے حامل ہیں۔ دو شعر ملاحظہ ہوں:

ہم ہیں ان قافلوں میں شامل، جو
منزلیں پا کے لوٹ آئے ہیں
ہے وہ عالم کہ صاف سنتا ہوں
زندہ لمحوں میں ٹوٹنے کی صدا

(ایضاً۔ص۸۸)

"غزلیہ" کے یہ تمام ہیئتی تجربے غزل کی مروجہ ہیئت سے کوئی تعلق نہیں رکھتے اس لیے ان کو کسی صورت میں بھی غزل کا نام دینا مناسب نہیں۔ غزل کی شناخت کا دارومدار جن عناصر پر ہے "غزلیہ" میں ان عناصر سے مکمل طور پر انحراف کیا گیا ہے۔ فارغ بخاری نے غزل کی مروجہ ہیئت کی جن کمزوریوں کو جواز بنا کر یہ تجربے کیے ہیں وہ کمزوریاں خود ان تجربات میں جا بجا موجود ہیں۔ اتنی آزادیوں کے باوجود "غزلیہ" میں کئی مصرعے تعقید اور غرابت کا شکار ہوئے ہیں۔ حشو و زواید کی بھرمار جو فارغ بخاری کے نزدیک غزل کی مروجہ ہیئت کی پابندی کا نتیجہ ہے وہ "غزلیہ" کے من پسند ہیئتی ڈھانچوں میں بھی دکھائی دیتی ہے۔

فارغ بخاری کے ان تجربات کے بعد معروف شاعر قتیل شفائی نے بھی اسی طرح کا ہیئتی تجربہ کیا۔ ان کی اس نوع کی چار "تجرباتی غزلیں" پہلی بار ماہ نامہ 'افکار' کراچی کے اگست 1980ء کے شمارے میں شائع ہوئیں۔ بعد میں یہ "غزلیں" دو "غزلوں" کے اضافے کے ساتھ ان کے مجموعۂ کلام "آموختہ" (مطبوعہ 1981ء) میں شامل ہوئیں۔ اس تجربے کے جواز میں قتیل شفائی نے لکھا کہ:

"غزلوں کی ہیئت میں تبدیلی بظاہر محال ہے۔ مگر کیوں نہ اس ضمن میں بھی تجربہ کرلیا جائے۔۔۔ غزل کی ہیئت میں جو عناصر زیادہ اہم ہیں وہ قافیہ ردیف ہیں کہ انھی سے غزل کو صوت و آہنگ کی دل کشی ملتی ہے۔ ردیف کو نظر انداز بھی کردیں تو قافیہ بہر حال غزل کی جان رہے گا۔ سو میں نے قافیہ ردیف کو نہیں چھیڑا، صرف کبھی مصرع ہائے اولیٰ میں اور کبھی مصرع ہائے ثانی میں چند رکن کم کر دیے ہیں۔ اس طرح نہ تو غزل کی نغمگی مجروح ہوتی ہے اور نہ ہی مؤثر طور پر مضامین باندھنے میں دقت پیش آتی ہے بلکہ

میں یہ سمجھتا ہوں کہ غزل کی یہ ہیئت بعض صورتوں میں صوت و آہنگ کے تقاضے زیادہ خوش اسلوبی سے پورے کر سکتی ہے۔''

قتیل شفائی کی ان ''غزلوں'' میں یہ اہتمام ملتا ہے کہ تمام اشعار کے مصرع ہائے اولیٰ کا وزن مصرع ہائے ثانی کے وزن سے مختلف ہے۔ ردیف و قوافی کی موجودگی نے ان ''غزلوں'' میں نغمگیت کی تاثیر کو بکھرنے نہیں دیا تاہم مجموعی طور پر یہ ہیئت بھی غزل کے مزاج سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں۔ تخلیقی سرشاری اور وجدانی کیف سے محروم ان ''غزلوں'' میں تکلف کی فضا ملتی ہے۔ ایک ''غزل'' کے چند شعر دیکھیے:

رات کے رنگ رسیلے کب تھے
مجھ کو حاصل ترے وعدوں کے وسیلے کب تھے
مجھ پہ طاری تھا خود اپنا ہی خمار
میری آنکھوں میں ترے خواب نشیلے کب تھے
اب ہوا سانس بھی لیتی ہے جہاں
اس جگہ پچھلے برس ریت کے ٹیلے کب تھے

1981ء میں کہنہ مشق غزل گو شان الحق حقی کا مجموعہ کلام ''حرفِ دل رس'' شائع ہوا تو اس میں بھی دو غزلیں ایسی تھیں جو غزل کی مروجہ ہیئت سے بغاوت کے نتیجے میں سامنے آئیں۔ حقی نے انہیں ''غزل نما'' کا نام دیا ہے۔ اپنے مجموعہ مضامین ''نقد و نگارش'' میں وہ اپنے اس تجربے کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''غزل نما میں غزل کی لازمی شرط موجود ہے، یعنی وحدت ردیف و قافیے پر مبنی ہے، لیکن مصرعوں کے ارکان بڑھا کر اسٹینزا کی شکل دے دی گئی ہے اور ہر یونٹ یا فرد کا مضمون الگ ہے۔''

ہیئت غزل کی بنیادی شرط ہے اس میں کسی قسم کا تغیر و تبدل اس کے تشخص کو ختم کر دیتا ہے۔ حقی کی ان ''غزلوں'' میں ردیف و قوافی کی موجودگی کے باوجود غزل کا حسن کہیں دکھائی نہیں دیتا، ان کی ظاہری صورت بڑی حد تک آزاد نظم سے مماثل دکھائی دیتی ہے۔ ان کی ''غزل نما'' کا ایک اسٹینزا دیکھیے:

شامِ وعدہ کی وہ سرمئی سی فضا
رسمسی روشنی
بادلوں میں سے چھنتی ہوئی چاندنی
تیری آمد کے لمحے پگھلتے رہے
شمع جلتی رہی
رات آہستہ ڈھلتی رہی

آزاد غزل کے اس رجحان کو فروغ دینے میں کئی رسائل و جرائد نے بھی اہم کردار ادا کیا۔ پاکستانی ادبی رسائل میں صریر۔ کراچی، اوراق۔ لاہور۔ دریافت۔ کراچی اور جدید ادب۔ خان پور نے خاص طور پر آزاد غزل کے تجربات کو پذیرائی بخشی۔ 1995ء میں محمد اقبال نجمی نے "پاکستانی آزاد غزل" کے نام سے ایک مجموعہ مرتب اور شائع کیا۔ اس مجموعے میں قتیل شفائی، ماجد الباقری، سجاد مرزا، محمد اقبال نجمی، قاضی اعجاز محور اور سعید اقبال سعدی کی آزاد غزلیں شامل ہیں۔ ان آزاد غزلوں میں ردیف اور قافیہ کا التزام رکھا گیا ہے مگر وزن کے لحاظ سے مصرعے بڑے چھوٹے ہیں۔ ان "غزلوں" کا ظاہری پیکر آزاد نظم سے پوری طرح مشابہت رکھتا ہے البتہ ردیف قافیہ کا التزام اور اشعار کا عدم تسلسل غزل سے مستعار ہے۔ مصرعوں کو یکساں طول سے بچانے کی شعوری کوشش کے باعث ان منظومات پر تصنع کا رنگ غالب ہے۔ مجموعی طور پر یہ "غزلیں" نغمگیت اور موسیقیت کی تاثیر سے محروم ہیں۔

1995ء میں ہی فرحت عباس شاہ کا آزاد غزلوں پر مشتمل مجموعہ "محبت گم شدہ میری" شائع ہوا۔ ان "غزلوں" میں تمام اشعار ہم وزن ہیں مگر ردیف و قوافی سے عاری ہیں۔ آزاد غزل کے سکہ بند شاعروں نے فرحت کی ان "غزلوں" کو آزاد غزل ماننے سے انکار کیا ہے اور انھیں "معریٰ غزل" کا نام دیا ہے، بعض نے انھیں "فردیات" کہا ہے۔

آزاد غزل کو رواج دینے کے لیے اس ہیئت کی ضرورت اور افادیت پر رسائل و جرائد میں کئی مضامین بھی لکھے گئے ہیں جو بالعموم آزاد غزل ہی کی طرح معقولیت سے خالی نظر آتے ہیں۔ مضمون نگاروں نے اس ہیئتی ڈھانچے کے اوصاف کچھ اس طرح بیان کیے ہیں کہ بے اختیار ہنسی آتی ہے۔ مثال کے طور پر آزاد غزل کے سرگرم نقیب ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی کا یہ اقتباس دیکھیے:

"آزاد غزل میں حشو و زوائد کے بغیر معنویت کی نئی سطحیں ابھرتی ہیں اور ذات اور معاشرت منظر در منظر پھیلتی نظر آتی ہے۔ آزاد غزل میں الفاظ کا متوازن اور با مقصد استعمال اس کی دل نوازی بڑھاتا ہے اور ندرت اور بانکپن میں اضافے کرتا ہے، ساتھ ہی آزاد غزل میں الفاظ کو وسیع معانی و مفاہیم کے ساتھ پیش نظر رکھا جاتا ہے جس کی وجہ سے جذبہ قوت حیاتیہ (LifeForce) بن کر زندگی کی توانائی بن جاتا ہے جو شاعر کے اپنے اظہار کے ہزار ہا پہلوؤں کی عکاسی کرتی ہے۔۔۔۔ یہ صنف اس قدر Compact ہے کہ اس کا کوئی بھی لفظ ادھر اُدھر کرنا مشکل ہے۔"

رسائل و جرائد اور مجموعوں کی شکل میں شائع ہونے والی آزاد غزلیں عام طور پر پٹے ہوئے موضوعات کی حامل ہیں۔ تعقید لفظی، شتر گربگی، بے ربطی اور دیگر فنی ناہمواریاں ان میں غزل کی نسبت زیادہ پائی جاتی ہیں۔ اگر آزاد غزلیں مکمل طور پر فنی نقائص سے پاک اور ندرت خیال کی مظہر بھی ہوں تب بھی ان کے ہیئتی ڈھانچے کو غزل کی مروجہ ہیئت کی توسیعی صورت قرار نہیں دیا جا سکتا۔ اسی طرح معریٰ

غزل اور نثری غزل کے بھی جو نمونے سامنے آئے ہیں، ان کی حیثیت بھی غزل کے ساتھ مذاق کی سی ہے۔ ان ہیئتی نمونوں نے جس مضحکہ خیزی کو پروان چڑھایا ہے اس سے غزل کا دور کا بھی واسطہ نہیں۔ اس لیے ان تمام ہیئتی سانچوں میں لکھی جانے والی منظومات کو کوئی بھی نام دیا جائے انہیں کسی طور بھی غزل نہیں کہا جا سکتا۔

تکنیک، ہیئت اور عروض کے حوالے سے غزل کے مستقبل کا جائزہ لیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ زمانہ بہت تیز رفتاری سے کروٹیں بدل رہا ہے۔ سائنس اور ٹیکنالوجی کی پیش رفت نے ان مسلمات کی حیثیت کو فسانہ محض قرار دے دیا ہے جنہیں اجتماعی انسانی ذہن کا اعتبار حاصل تھا اور وہ عناصر جنہیں کل تک محض وہم و گماں کا شاخسانہ سمجھا جاتا تھا آج حقیقت کا روپ دھارے ہمارے سامنے جلوہ فگن ہیں۔ ناممکنات ممکنات کی صورت اختیار کر چکے ہیں، فکر و نظر کی دنیا ئیں انقلابات کی زد میں آ کر نئے میدانوں میں سرگرم عمل ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ سائنسی ایجادات اور انکشافات نے انسانی زندگی کو باثروت بنایا ہے اور اس کے دائرۂ عمل میں وسعت پیدا کر دی ہے تاہم اس سائنسی انقلاب آفرینی نے انسان کو بے یقینی کی کیفیت سے دوچار کیا ہے۔ آج فکر و نظر کے تمام گوشوں پر تشکیک سایہ فگن ہے۔ اس صورت حال میں کہ جب لمحہ موجود کے حوالے سے کچھ کہنا مشکل ہے، مستقبل کے بارے میں کسی قسم کی پیشین گوئی خوش فہمی کے سوا کچھ نہیں اور پھر ادب یا اس کی کسی اہم ترین صنف کے مستقبل کے بارے میں قیاس آرائی اور زیادہ مشکل کام ہے۔ کیا خبر کہ آج ہم جس ادبی صنف کے مستقبل کے حوالے سے اندازے قائم کر رہے ہوں کل وہ صنف ہی باقی نہ رہے اور ہمارے سارے ظن و تخمیں دھرے کے دھرے رہ جائیں۔ لیکن اس طرح محض "موجود" کا تابع فرمان بن جانا "ناموجود" سے اپنے آپ کو الگ کر لینے کے مترادف ہے۔ یہی وہ نقطہ ہے جہاں سے سائنس اور ادب کی راہیں جدا ہو جاتی ہیں۔ ادب "موجودات" کا تابع نہیں یہ "موجود" سے "ناموجود" اور "دیدہ" سے "نادیدہ" جہانوں کی سمت سفر میں رہتا ہے۔ تخیل اس کی روح ہے اور تخیل کی پرواز ان فضاؤں میں ہے جہاں "پاسبانِ عقل" کے پر جلتے ہیں۔

اردو اور فارسی ادبیات کی تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ تمام اصناف سخن میں غزل ہی وہ واحد صنف ہے جس نے

انقلابات مسلسل کی زد میں رہنے کے باوجود اپنے تشخص کو برقرار رکھا ہے۔ سخت سے سخت ابتلاؤں اور مشکل سے مشکل امتحانوں میں یہ کامیاب رہی ہے۔ اردو میں غزل کی اولیں نمود ریختہ کی صورت میں تھی، یہ تکنیکی لباس اس کے قدِ موزوں کے مناسب نہ تھا اس لیے اس نے ریختہ کی دشوار گزار گھاٹیوں کو عبور کر کے اور دکنی و گجری کی تنگناؤں سے گزر کر اپنے لیے ایک ایسا دیدہ زیب اور نظر کشا لباس تیار کر لیا جس میں اس کا سراپا کامل صورت میں جلوہ گر ہوا۔ اس موڑ پر غزل نے اپنے مزاج کے مطابق موضوعات،

اسالیب، ہیئت، لفظیات اور تکنیک کے لیے ایسے معیارات اور پیمانے وضع کیے جو اس کی شناخت کا سبب اور اس کی بقا کی ضمانت ٹھہرے۔ غزل نے آئندہ سفر میں ان معیارات اور پیمانوں سے کہیں صرفِ نظر نہیں کیا۔ اس نے زمانے کے بدلتے ہوئے رنگوں کے مطابق موضوعات، اسالیب، لفظیات اور تکنیک کی نئی صورتوں کو قبول کیا لیکن نئی صورتوں کی یہ قبولیت اس کے معیارات سے کہیں متصادم نہیں۔ گویا غزل ایسی صورتوں کو قبول کرنے سے قاصر ہے جو اس کے معیارات سے ہم آہنگ نہ ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ غزل جن جن راستوں سے گزری ہے وہاں سے اس نے صرف وہی پھول چنے ہیں جو اس کے معیارات پر پورے اترے، جھاڑ جھنکار کو اس نے دامن گیر نہیں ہونے دیا۔

مثال کے طور پر ایہام گوؤں نے غزل کو لفظی گورکھ دھندے میں اُلجھانے کی کوشش کی اور ایہام کو اس کی شناخت قرار دینے کا جتن کیا مگر یہ پینترا بازی اور صنعت گری غزل کے معیارات سے متصادم تھی اس لیے غزل نے اس رنگ کو قبول نہیں کیا۔ اسی طرح ریختی گوؤں نے بھی غزل پر مسلط ہونے کی کوشش کی تھی لیکن غزل نے اس رنگ کو بھی قبول نہ کر کے اپنے معیارات کا دفاع کیا۔ غزل کے طویل سفر میں بعض ایسے مقامات آئے ہیں جب غزل ایسے رجحانات کی لپیٹ میں آئی ہے جو اس کے معیارات سے ہم آہنگ نہ تھے لیکن یہ گرفت وقتی اور عارضی ثابت ہوئی اور بہت جلد غزل ان کی گرفت سے نکل کر اپنے روایتی جادہ پر گامزن ہو گئی۔ پروفیسر سید محمد عقیل غزل کے اس وصف سے متعلق رقم طراز ہیں:

''ہنگامیت غزل کو کبھی باندھ نہیں سکی اور جو غزل ہنگامیت کے ساتھ چلی وہ وقت کے ساتھ وہیں چھوٹ گئی اور غزل اس ہنگامیت کا بھی عطر لے کر پھر اپنی روایت کے کارواں میں شامل ہو جاتی ہے، اس کی روایت کا کارواں، دل کی منزل کی تلاش میں آج بھی سرگرمِ رفتار ہے۔ غزل میں سے اگر ''جنوں صفاتی'' ختم ہو گئی تو پھر اس کے پاس کیا رہ جائے گا؟''

غزل کے طویل تخلیقی سفر کو نگاہ میں رکھیں تو یہ معلوم ہو جائے گا کہ غزل ایسی عجیب صنفِ سخن ہے جو بہ یک وقت لچک بھی رکھتی ہے اور شدت بھی۔ یہ دونوں حالتیں اگرچہ ایک دوسرے کی ضد ہیں تاہم غزل کا مزاج انھی دو متضاد حالتوں کے ارتباط سے عبارت ہے۔ غزل نے نئے زمانے کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے اور اپنے دائرے کو وسعت آشنا کرنے کے لیے ہمیشہ اظہار کی نئی صورتوں کے لیے در دل وا رکھا ہے، غزل کا یہ رویہ اس کی لچک کا غماز ہے۔ اس کے برعکس غزل اپنے معیارات کی سختی سے پابند رہی ہے اور ان معیارات پر کسی قسم کا سمجھوتا کرنا اس کے مزاج میں شامل نہیں ہے، غزل کا یہ رویہ اس کی شدت اور سختی کو ظاہر کرتا ہے۔ غزل کے ان دونوں رویّوں کو نگاہ میں رکھے بغیر اس کے مزاج کو مکمل طور پر سمجھنا ممکن نہیں، یہی وجہ ہے کہ غزل کے حوالے سے کیے گئے ایسے تجربات ناکام ہوئے ہیں جن میں غزل کی لچک اور شدت کو پیشِ نظر نہیں رکھا گیا۔

غزل کے روشن ماضی اور درخشاں حال کو سامنے رکھتے ہوئے یہ اندازہ قائم کرنا مشکل نہیں کہ اگر غزل بہ طور صنفِ سخن زندہ رہی تو اس کا مستقبل بھی تاب ناک ہوگا۔ جہاں تک بہ طور صنفِ سخن اس کے زندہ رہنے کا تعلق ہے اس کی صنفی خصوصیات میں ایسے امکانات موجود ہیں جو آئندہ زمانوں میں اس کے وجود کو باقی رکھنے کی صلاحیت رکھتے ہیں، جیسے غزل ہر دور کے تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے کا ہنر جانتی ہے۔ غزل خیال وفکر کے بدلتے ہوئے رنگوں اور احساس وادراک کے نئے موسموں کو دوسری اصناف سخن کی نسبت جلد قبول کر لینے اور ان کو بہ تمام وکمال لباسِ اظہار عطا کرنے قدرت رکھتی ہے۔ غزل اپنے اس وصف کی بنا پر آئندہ زمانوں میں بھی ایک مقبول شعری صنف کی حیثیت سے باقی رہے گی۔ غزل کی ایک اہم خصوصیت اس کا ایجاز واختصار ہے، دو مصرعوں کے قالب میں فکر وخیال کی وسعتیں سمٹ آتی ہیں یہ خوبی فی الواقع دریا کو کوزے میں بند کرنے کے مترادف ہے۔ آنے والے زمانوں میں فرصت وفراغت کا ماحول عنقا ہو جائے گا، تخلیق کار نظم کے طویل سانچوں کی بجائے ایسی ہیئت کا انتخاب کریں گے جس کے ذریعے کم سے کم وقت میں تخلیقی عمل مکمل ہو جائے۔ غزل کی ہیئت آئندہ زمانے کی برق رفتاری اور سبک گامی کا ساتھ دینے کی پوری صلاحیت رکھتی ہے۔

اصناف سخن میں غزل کی امتیازی حیثیت اس کے معیارات کے باعث ہے، ان معیارات کے تحفظ میں ہی اس کی حیات اور بقا پوشیدہ ہے۔ عہد حاضر میں غزل کے منظر نامے پر کچھ ایسے منفی عوامل کار فرما دکھائی دیتے ہیں جن کی موجودگی غزل کے معیارات کے لیے کسی طرح بھی مفید نہیں، اس صورت حال میں یہ خدشہ ابھر کر سامنے آرہا ہے کہ اگر یہ منفی عوامل اسی طرح سرگرم سفر رہے تو غزل اپنے معیارات کا دفاع کرنے کی صلاحیت سے محروم ہو جائے گی اور اس کے مستقبل کی تاب ناکی کا خواب شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکے گا۔ ذیل میں ان منفی عوامل کی نشان دہی کی جاتی ہے:

۱۔ ہر روز غزل کے کئی مجموعے شائع ہو رہے ہیں جن کا معیار انتہائی پست اور گرا ہوا ہے۔ ادبی رسائل وجرائد اور اخبارات کی ادبی اشاعتوں میں بھی غزل کے نام پر جو تخلیقات شائع ہو رہی ہیں ان میں سے اکثر وبیش تر زندہ رہنے کی صلاحیت سے محروم ہیں۔ ادبی دھڑے بندی کے خمار میں سرگشتہ ناقدین ان بے حیثیت منظومات کی تعریف وتوصیف میں زمین وآسمان کے قلابے ملا رہے ہیں۔ یہ صورت حال اگر اسی طرح برقرار رہی تو خدشہ ہے کہ غزل کی مقبولیت ہی اس کے راستے کی دیوار بن جائے گی۔

۲۔ مشاعرے کی روایت اور اصلاح کا نظام قریب قریب دم توڑ چکے ہیں۔ غزل کے معیارات کو برقرار رکھنے میں ان اداروں کا کردار انتہائی اہمیت کا حامل رہا ہے۔ نو واردانِ غزل کی فکری وفنی تربیت کے لیے اس قسم کے اداروں کا وجود انتہائی ناگزیر ہے۔ عہد موجود میں ان اداروں سے

گریز پائی کے نتیجے میں شعری اصولوں اور ضابطوں سے بے خبری بڑھ رہی ہے۔ یہ قواعد و ضوابط کی عدم پیروی معیارات غزل کے لیے نیک فال نہیں۔

۳۔ مطالعے کا رجحان روز بہ روز کم ہو رہا ہے، تخلیق کار کے لیے مطالعہ جہاں ٹھوس علمی اساس کی تشکیل میں مدد دیتا ہے وہاں اس کے لیے نئے امکانات کے دریچے بھی وا کرتا ہے۔ عہد موجود کے بیش تر غزل گو شاعر مطالعے کی کمی کے باعث موضوعات کی تنگ دامانی، مواد کی بے ترتیبی اور زبان و بیان کی غلطیوں کا شکار ہو رہے ہیں۔ اس رجحان کے باعث غزل کی تخلیقی فضا مکدر ہو رہی ہے۔

۴۔ غزل کی روایت اور اس کی صنفی حیثیت کو نگاہ میں رکھے بغیر غزل کی ہیئت میں جو تجربے کیے جا رہے ہیں وہ غزل کے معیارات سے متصادم ہیں۔ آزاد غزل، معریٰ غزل اور نثری غزل جیسے تجربات ہیئت برائے ہیئت کے شوق کا نتیجہ ہیں جو زیادہ دیر تک قائم نہیں رہ سکیں گے اور انہیں قبول کا شرف عطا نہیں ہو سکے گا مگر اس کے باوجود غزل کی مروجہ ہیئت کے بارے میں شکوک و شبہات بڑھ رہے ہیں۔ ہیئت شکنی کا یہ رویہ غزل کی شناخت کو مٹانے کے درپے ہے۔

غزل کے منظرنامے پر پھیلے ہوئے ان منفی عوامل کے مہیب سائے اگرچہ پریشان کن صورتِ حال کے عکاس ہیں تاہم غزل ایسی سرد و گرم چشیدہ صنفِ سخن ہے جو زوال اور ادبار کی فضا میں زیادہ توانائی کے ساتھ ابھر کر سامنے آتی ہے۔ ناقابلِ عبور گھاٹیوں اور تنگ و تاریک رستوں میں اس کی رفتار جوئے رواں کو شرمانے لگتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے غزل کو لوہے کے سپرنگ سے تشبیہ دی ہے ان کے نزدیک جس طرح سپرنگ دباؤ سے سٹ جاتا ہے مگر دباؤ ہٹنے سے لپک کر اپنی اصل جگہ پر آ جاتا ہے بعینہٖ غزل منفی عوامل کے دباؤ سے وقتی طور پر دب جاتی ہے مگر جیسے ہی اس دباؤ کی گرفت ڈھیلی پڑتی ہے غزل اپنی صورتِ اصلی میں جلوہ گر ہو جاتی ہے۔ عہد موجود کے منفی عوامل کا دباؤ بھی غزل کی صورتِ اصلی کو بگاڑ نہ سکے گا اور غزل اسی طرح فتح و ظفر کے پھریرے لہراتی اگلی منزلوں کی طرف رواں دواں رہے گی۔

اکیسویں صدی کی ابتدا میں ہی غزل کی جبین پر ایسے ستارے چمکتے دکھائی دے رہے ہیں جو نئے امکانات کی بشارتوں سے معمور ہیں، ان کے آئینے میں غزل کے آئندہ سفر کی تابانی پوری طرح جھلکتی نظر آتی ہے:

لوگ سو جائیں تو رُکتا نہیں باتوں کا سفر
رات ہو جائے تو آپس میں مکاں بولتے ہیں

شناور اسحاق

جس کو کبھی گنوا دیا کارِ جہاں کے درمیاں
چاہا تو تھا کہ ہم اسے بار دگر پکارتے

ظہور چوہان

میں اپنے آپ میں تقسیم ہونے لگتا ہوں
اسے کہو کہ مرے سامنے نہ آیا کرے

ظہور چوہان

روشن بھی نہیں کرنا کسی طاق نظر کو
یہ شمع رو خواب بجھانی بھی نہیں ہے

ارشد نعیم

مجھ اب کے اتنی بلندی پہ آ گیا ہوں میں
ہوا کی سانس بھی ساحر جہاں اکھڑتی ہے

پرویز ساحر

کون دیتا ہے ترے ساز کو آہنگ دگر
زندگی کون ترے زیر و زبر کھینچتا ہے

سارنگ ساگر

غزل کی نمو عشق و محبت کے ان موسموں میں ہوئی ہے جن کا نصیب بہار جاوداں ہے، خوف خزاں سے بے نیاز ان موسموں نے اس صنف سخن کو اعتبار بخشا ہے اس لیے غزل اگر یہ دعویٰ کرتی ہے تو بے جا نہیں ہے کہ:

ثبت است بر جریدۂ عالم دوام ما (3)

ماحصل:

ادب میں غزل کی اہمیت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہ تاپک چنا گیا کہ غزل پر تحقیق کر کے اس کی تمام پرتوں کو کھولا جائے تا کہ یہ جانا جا سکے کہ اُردو ادب کی مشہور و معروف صنف آخر آئی کہاں سے؟ یہ سب جاننے کے لئے اس موضوع پر تحقیق کرنے کا اسائنمنٹ دیا گیا۔ غزل پر تحقیق کر کے ریختہ کے شروع ہونے کے ساتھ ساتھ ولی دکنی سے لے کر آج تک کے شعرا کی لکھی جانے والی غزلوں کو پڑھ کر یہ بھی اندازہ ہوا کہ غزل کن تدریجی مراحل سے گزر کر آج کی غزل بنی ہے۔

ادب میں اس تحقیق کی بہت زیادہ اہمیت ہے، اس کو وقت ثابت کرے گا اور ادب کا طالب علم اور قاری اس کام سے یقیناً مستفید ہوگا۔ خاص طور پر ایم لیول اور ایم فل لیول کے لوگ اس مقالے سے بہت زیادہ افادیت حاصل کر سکتے ہیں۔

موجودہ دور میں تحقیق کی اس لئے بھی زیادہ ضرورت ہے کہ کتاب سمٹ کر انٹرنیٹ پر آ گئی ہے

صدیوں کا فاصلہ منٹوں میں ہونے لگا ہے، تحقیق مقالاجات مختلف ویب سائٹس پر موجود ہیں بس ذرا سی عقل کی ضرورت ہے اور تھوڑا سا وقت بھی درکار ہے انٹرنیٹ کی سہولیات کوئٹہ جیسے شہر میں تو موجود ہیں تاہم جامعہ بلوچستان کا شعبۂ اردو اس کمی کا شکار ضرور ہے۔ ایک ریسرچ اسکالر کے لئے ہر تحقیقی موضوع اتنا ہی اہم ہے جتنا ایک طالب علم کے لئے استاد یا کتاب۔ روز بروز بڑھتی ہوئی علمی ضروریات کے پیش نظر اور اردو غزل کی مقبولیت کو دیکھتے ہوئے اس پر تحقیقی کام کیا گیا ہے جو بھی اس اسائنمنٹ کو پڑھے گا غزل کے بارے میں تمام پرتیں کھل کر اس کے سامنے آجائیں گی۔

جہاں تک عام قاری یا محقق کی بات ہے اس تک تحقیق کام کا پہنچانا ہی مشکل ہے البتہ اساتذۂ ادب اور جامعہ سے تعلق رکھنے والے یا کالج کے اساتذہ تک رسائی ضرور ہو سکتی ہے اگر اس تحقیقی کام کو اخبارات یا رسائل کی صورت میں عام قاری تک پہنچایا جائے جو کم از کم مجھے ممکن نہیں لگتا۔ شعبۂ اردو کا اپنا کوئی مجلہ تو ابھی تک نہیں نکلا اور نہ ہماری نظروں سے گزرا ہے۔ عام قاری یا محقق پر اس تحقیق کے تبھی اثرات ہو سکتے ہیں جب یہ تحقیق اس تک پہنچے۔ کسی بھی نئے تحقیقی کام کے اچھے اثرات کی امید پر ہی تحقیق کی جاتی ہے، ایم فل اور پی ایچ ڈی لیول کی تحقیق، ایم اے لیول کے لئے یقیناً رہنمائی کا سبب بنے گی ہر محقق کا اپنا زاویہ تحقیق ہوتا ہے زیرِ نظر مقالہ ایم فل لیول کا تحقیقی معیار رکھتا ہے۔

حوالہ جات:

(1) محمد علم اللہ اصلاحی، غزل کی تاریخ، اردو ویب، ۱۳ فروری
http://www.urduweb.DA8%9F.59862/2013, غزل کیا ہے

(2) http://www.bitlanders.com/blogs/146475/146475

(3) ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، جدید تر اردو غزل، تحقیقی مقالہ،
http://kitaben.urdulibrary.org/Pages/Ghazal2.html

کتابیات:

1۔ ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، تحقیقی مقالہ، اردو غزل، تکنیک اور ہیئت کے خد و خال
http://www.urdulibrary.org/books/
65-urdu-ghazal-takneek-aur-haiyat-kay-khad-o-khaal

2۔ ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، جدید تر اردو غزل، تحقیقی مقالہ،
http://kitaben.urdulibrary.org/Pages/Ghazal2.html

3۔ ارشد محمود ناشاد، ڈاکٹر، "اصناف ادب: تفہیم و تعبیر" نیشنل بک فاؤنڈیشن" اسلام آباد۔ سن اشاعت، دسمبر 2014
کل صفحات 178

4۔ اردو غزل کا ارتقاء http://www.bitlanders.com/blogs/146475/146475

5. تصنیف حیدر (بھارت)، تحقیقی مقالہ، بحوالہ، (پنجاب میں اردو، مطبوعہ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان)
6. ایضاً، بحوالہ (اردو کا ابتدائی زمانہ، مطبوعہ آج کی کتابیں، کراچی 1999ء،
http://nlpd.gov.pk/uakhbareurdu/march2012/March_5.html)
7. ثاقب، احسان اللہ، "شاعری کرنا سیکھیں" کانٹیننل سٹار پبلشرز، فیروز سنز، غزنی سٹریٹ،
اردو بازار، لاہور۔ کل صفحات 357
8. جمیل احمد، انجم، پروفیسر، "تاریخ زبان و ادب اُردو" علمی کتاب خانہ، لاہور۔ کل صفحات 590
9. حسن اختر، ڈاکٹر، "تنقیدی اور تحقیقی جائزے" سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور۔ ستمبر 1983 کل صفحات 232
10. سید عبداللہ، ڈاکٹر، "ولی سے اقبال تک" پبلشرز، معلوم، سن اشاعت 1966-67 کل صفحات 470
11. سکسینہ، رام بابو، ڈاکٹر، "تاریخ ادب اردو" علمی کتاب خانہ، لاہور۔ جدید ایڈیشن، 1985 کل صفحات 580
12. عمرو بن حسین باز بر، روزنامہ سیاست، جمعہ، ۹ مئی، 2014۔ بحوالہ "عربی ادب کی تاریخ"۔
13. ایضاً --- بحوالہ (ولی کا دبستان شاعری)
(http://www.siasat.com/urdu/news غزل کی تعریف)
14. محمد علیم اللہ، اصلاحی، غزل کی تاریخ، اردو ویب، ۱۳ فروری 2013
http://www.urduweb.DA8%9F.59862/ غزل کیا ہے
15. نسیم شیخ، کا مقالہ نظم اور غزل میں فرق، زمرہ: اردو ادب
http://www.sadaemuslim.com/2011/11/ghazel-aur-nazm-main-farq.html
16. وزیر آغا، ڈاکٹر، "نظم جدید کی کروٹیں" سنگت پبلشرز، 25-C لوئر مال، لاہور۔ کل صفحات 224
17. ہاشمی، رفیع الدین، "اصناف ادب" سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور۔ سن اشاعت، 1983 کل صفحات 200

☆☆☆

باب بائیسواں:

قصیدہ: تعریف واہمیت

ٹاپک منتخب ہونے کے بعد مجوزہ کتابوں کی تلاش شروع کی گئی حسب سابق شعبۂ اردو کی لائبریری میں کچھ نہ ملا نہ ہی مرکزی لائبریری سے کوئی کتاب دستیاب ہوئی، دوستوں سے ذکر کیا تو انہوں نے بھی معذرت کر لی، کیا کیا جائے اب۔۔۔۔۔لکھنا تو ہے، کھوج تو لگانا ہے، انٹرنیٹ پر مختلف ویب سائٹس پر کچھ مواد ملا جسے ٹائپ کرانا پڑا پھر ایک رف مسودہ تیار کر کے دوبارہ سے اس کا جائزہ لیا گیا تو اندازہ ہوا کہ بات بن جائے گی۔

پروفیسر، ڈاکٹر آغا محمد ناصر نے بار ہا اپنے لیکچر کے دوران ہمیں یہ بتایا کہ محقق عاشق ہوتا۔۔۔۔۔اگر وہ اچھا عاشق نہیں ہے تو وہ محقق ہو ہی نہیں سکتا۔۔۔۔۔آغا ناصر کی اس بات کو ہمیشہ لڑکیوں نے ہنس کر یا شرما کر ٹال دیا۔۔۔مگر بات تو سچ ہے۔۔۔۔۔اگر ہم اپنے کام سے عشق نہیں کریں گے تو کھوج کیسے لگائیں گے۔۔۔۔۔اور اگر کھوج لگانے میں ناکام رہے تو منزل مقصود تک جانا ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔ مفروضے غلط بھی ہو سکتے ہیں اور درست بھی، یہ تمام باتیں سوچ کر قصیدہ کی تحقیق پر کام شروع کیا گیا اور برقی کتابوں کی تلاش بھی کی گئی۔ ہمسائیہ ملک ہندوستان اردو ادب کا قلعہ تصور کیا جاتا ہے۔ میسور یونیورسٹی، دہلی یونیورسٹی، لکھنؤ یونیورسٹی اور حیدرآباد یونیورسٹی کی برقی لائبریریوں میں اس ٹاپک پر بے شمار کتابیں موجود ہیں مگر میں ان کتابوں سے استفادہ حاصل نہ کر سکا کیونکہ یہ کتابیں انٹرنیٹ کی مدد سے حاصل نہیں کی جاسکتیں بکچھ قانونی پیچیدگیوں کی وجہ سے، تاہم اس موضوع پر مضامین اور تحقیقی مقالوں سے ضرور مدد لی گئی اور ان کو حاصل کرنے کی کوشش کی گئی۔

اس کوشش میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں یہ فیصلہ اپنے اساتذہ پر چھوڑ دیا۔ زیر نظر اسائنمنٹ پوری محنت سے تیار کیا گیا ہے اور قصیدہ کے تمام پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی قصیدے کی تعریف یوں کرتے ہیں، "لفظ قصیدہ عربی لفظ قصد سے بنا ہے اس کے لغوی معنی قصد (ارادہ) کرنے کے ہیں۔ گویا قصیدے میں شاعر کسی خاص موضوع پر اظہار خیال کرنے کا قصد کرتا ہے اس کے دوسرے معنی مغز کے ہیں یعنی قصیدہ اپنے موضوعات ومفاہیم کے اعتبار سے دیگر اصناف شعر کے مقابلے میں وہی نمایاں اور امتیازی حیثیت رکھتا ہے جو انسانی جسم واعضاء میں مغز کو حاصل ہوتی ہے فارسی میں قصیدے کو چامہ بھی کہتے ہیں۔"(1)

ایک اور تعریف یوں بھی کی گئی ہے کہ قصیدہ کے لغوی معنی 'گاڑھا مغز' کے ہیں۔ یہ اپنے بلند و نادر اور پُر شکوہ مضامین کی وجہ سے تمام اصناف سخن میں فوقیت رکھتی ہے۔ قصیدہ کو اصناف سخن میں وہی اہمیت حاصل ہے جس طرح انسانی جسم میں مغز کو حاصل ہے۔ یہ لفظ قصد سے مشتق ہے۔ شعری اصطلاح میں اس اصناف سخن کو کہتے ہیں جس میں کسی کی تعریف یا برائی بیان کی جائے۔ تعریفی قصیدہ کو 'مدحیہ' اور برائی بیان کرنے والے کو 'ہجویہ' کہتے ہیں۔ اس کی ہیئت بڑی حد تک وہی ہے جو غزل کی ہیئت ہے۔ قصیدہ میں غزل کی مانند مطلع اور مقطع بھی ہوتا ہے۔ اس کے پہلے شعر کے دونوں مصرے غزل کی طرح ہم قافیہ ہوتے ہیں اور باقی اشعار کے مصرع ثانی میں قافیہ کی پابندی لازمی ہے۔ قصیدہ کو اس کے مضمون کے لحاظ سے موسوم کیا جاتا ہے مثلاً اگر قصیدہ میں بہار کا ذکر ہے تو اسے "بہاریہ" کہیں گے۔ اگر اپنی تعریف میں لکھا گیا ہے تو "فخریہ"، عشقیہ واردات کا بیان ہے تو "حالیہ"۔ اس کے علاوہ قصیدے کے آخری حرف کی مناسبت سے مخصوص نام دے دیا جاتا ہے مثلاً:

اُٹھ گیا بہمن ودے کا چمنستاں سے عمل

تیغ اردی نے کیا ملک خزاں مستاصل

اگر قافیہ میں 'لام' ہے تو ایسے قصیدہ کو "لامیہ" کہیں گے۔ مثلاً حال، بال، سال وغیرہ اور اگر اس میں ردیف 'آفتاب' ہے تو "شمسیہ" کہلائے گا۔ قصیدہ میں کم سے کم پندرہ اشعار ہونا لازمی ہیں اور زیادہ کی کوئی قید نہیں ہے۔ 'شہر آشوب' اور 'جہاں آشوب' وغیرہ بھی قصیدہ کی ہی قسمیں ہیں۔ قصیدہ غزل سے مشابہت رکھتا ہے لیکن دونوں میں ایک خاص فرق یہ ہے کہ غزل میں مضمون کی کوئی پابندی نہیں ہوتی، لیکن قصیدہ میں ایک خاص قسم کے مضمون کو موضوع سخن بنایا جاتا ہے۔ نظم کی مانند قصیدے میں خیالات و مضامین مربوط و مسلسل ہوتے ہیں اور اپنے موضوع کے لحاظ سے ہر قصیدے کا کوئی نہ کوئی عنوان بھی ہوتا ہے۔ قصیدہ چار اجزائے ترکیبی پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلے حصے کو "تشبیب"، دوسرے حصے کو "گریز"، تیسرے کو "مدعا" کہتے ہیں اور چوتھے حصے کو "دعائیہ" کہا جاتا ہے۔

"تشبیب" میں شاعر اپنی خواہش کے مطابق کوئی بھی مضمون نظم کرسکتا ہے۔ اس حصہ میں شاعر کو اپنی فنی مہارت، جدت و ذہانت کا ثبوت پیش کرنے کا پورا موقع ملتا ہے۔ اس حصہ میں شاعر مناظرِ فطرت کی تصویر یا کوئی جذباتی کیفیت کی ترجمانی بھی کرسکتا ہے یا کوئی فکر و خیال کی رفعت کا بیان بھی کرسکتا ہے لہٰذا کوئی اس میں پند و نصیحت کے دفتر کھولتا ہے تو کوئی دنیا کی بے ثباتی، علوم و فنون کی بے قدری، شاعری کی تعریف یا تاریخی واقعات کا ذکر کرتا ہے کوئی اخلاقی اور فلسفیانہ نکات بیان کرتا ہے غرض یہ حصہ قصیدہ نگار کی پسند پر منحصر ہوتا ہے۔ تشبیب کو پر شکوہ اور جدت خیال کا حامل ہونا چاہیے تاکہ ممدوح پوری طرح اس طرف متوجہ ہو جائے اور بعد کے اشعار خوشگوار فضا پیدا کرسکیں۔ تشبیب کے بعد قصیدہ نگار نفسِ مطلب کی طرف

آنے کے لیے ''گریز'' سے کام لیتا ہے۔ یہ حصہ عموماً مختصر ہوتا ہے۔ شاعر ایک مضمون کو بیان کرتے کرتے نہایت چابکدستی اور فنکارانہ مہارت سے اپنے مطلب کی طرف آتا ہے۔ یعنی ممدوح کی تعریف و توصیف کا آغاز اس ہوشیاری سے کرتا ہے کہ دونوں حصے ایک دوسرے سے پیوست ہو جائیں۔ بادی النظر میں دونوں مضامین میں اختلاف نظر نہیں آتا اور دونوں حصہ یعنی تشبیب اور گریز مل کر قصیدے کے تیسرے حصہ یعنی مدحیہ حصہ کا پس منظر معلوم ہوتے ہیں۔

یہاں قصیدہ نگار کی اور قصیدہ نگاری کی تمام فنی صلاحیت اور مہارت اُبھر کر سامنے آتی ہیں۔ قصیدہ کا مدحیہ حصہ اہمیت کا حامل ہے کیوں کہ شاعر نہایت پُرشکوہ انداز میں اپنے ممدوح کی مبالغہ آمیز تعریف بیان کرتا ہے اور داد و تحسین پاتا ہے۔ اس کے بعد عرضِ مطلب اور دعا، یہ قصیدے کا اختتامیہ حصہ ہوتا ہے جس میں شاعر اپنے ذاتی اغراض اور حالات کا بیان کرتا ہے۔ چنانچہ مدح و تعریف کی داد طلب کرنے کے علاوہ شاعر کا مقصد صلہ و اکرام کا حصول بھی ہوتا ہے اس لیے اظہارِ مقصد کے بعد اخلاقی طور پر یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ ممدوح کی درازیٔ عمر، شان و شوکت اور مال و زر میں ترقی کی دعا کرے لہٰذا جب مدح کرتے کرتے شاعر اختتام کی طرف پہنچتا ہے تو اپنے ممدوح کے لیے دعائے خیر کرتا ہے اور یہاں قصیدہ مکمل ہو جاتا ہے۔ قصیدہ کا آخری حصہ دعائیہ کہلاتا ہے۔ یہ عموماً مختصر ہوتا ہے۔ یوں تو اردو کے بہت سے شعراء نے قصائد لکھے ہیں لیکن مرزا محمد رفیع سودا اور شیخ ابراہیم ذوق نے قصیدہ کو عروج کمال تک پہنچا دیا ہے۔ اس صنفِ سخن میں دونوں شعراء کا حریف آج تک پیدا نہیں ہو سکا۔(2)

قصیدے کے تاریخی پس منظر کا جائزہ لینے سے پہلے ہمیں اس وقت ہندوستان کے سیاسی، معاشی، اور معاشرتی حالات کا بھی جائزہ لینا پڑے گا کیونکہ یہی وہ دور تھا جب اردو زبان بھی ظہور پذیر ہو رہی تھی۔۔۔۔۔ پروفیسر ایم نذیر احمد تشنہ نے اپنی کتاب ''نادراتِ اردو'' میں ان حالات کا ایک تفصیلی خاکہ پیش کیا ہے وہ لکھتے ہیں کہ زبان بنتے بنتے بنتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی زبان کے بننے کے بارے میں وقت معینہ کا تعین کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ اردو زبان کا مسئلہ تو اور بھی گھمبیر ہے۔ اس کی ابتدا ایک ایسے ملک سے ہوئی جو برعظیم (SubContinent.) تھا۔ یہاں کی مذہبی زبان سنسکرت اور ہر علاقے کی اپنی اپنی پراکرتیں تھیں۔ سچ تو یہ ہے کہ برہمن سنسکرت زبان کو لے کر سماجی خول میں بند ہو گیا تھا اور پراکرتیں ہی سماجی تقاضے پورے کر رہی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہر علاقے کی پراکرتوں کی قربت دیکھ کر اردو زبان کی ابتدا اور وطن کے بارے قیاس آرائیاں کی جاتی ہیں۔ ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار کہتے ہیں کہ "زبان کی پیدائش کے بارے میں کوئی قطعی اور مسکت بات کہنا اس لیے مشکل ہے کہ یہ کسی وقتِ معینہ پر پیدا نہیں ہوتی بلکہ سماجی ضرورت کے ایک طویل عمل سے وجود میں آتی ہے اور سماجی تقاضوں کے تحت اس میں تغیر و تبدل کا عمل شعوری اور غیر شعوری دونوں سطحوں پر جاری رہتا ہے۔ اس لیے محققین لسانیات کے

نزدیک جب کسی خاص زمانے میں کسی خاص زبان کی شکل کا ذکر کیا جاتا ہے تو اس کا مطلب اس کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا کہ اس زمانے میں زبان ارتقا کی کس منزل پر ہے۔"

برعظیم میں پہلا نامور فاتح محمد بن قاسم تھا جس کے لشکر کا ایک حصہ بلوچستان کے جس علاقے سے گزر کر دیبل پہنچا، اُس کی زبان براہوئی تھی۔ یہ لشکر خلیج فارس سے آنے والے اسلامی لشکر کے ساتھ 712ء میں دیبل میں مل گیا اور پیش قدمی کرتا ہوا ملتان تک جا پہنچا۔ اس خطے میں سندھی زبان بولی جاتی تھی۔ اس طرح ایک طرف براہوئی زبان نے اور دوسری طرف سندھی زبان نے مسلم عرب فاتحین کی زبان عربی اور فارسی کو خوش آمدید کہا۔ سید سلیمان ندوی "نقوش سلیمانی" میں لکھتے ہیں کہ مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچے۔ سندھ اس وقت بھکر اور ٹھٹھہ کے سواحل سے ملتان تک پھیلا ہوا تھا۔ یہیں ان کی زبان عربی اور پھر فارسی کا ہندی زبانوں سے ارتباط و اختلاط ہوا۔ لہٰذا یہ ایک واضح اور یقینی امر ہے کہ اردو کا اصلی مولد سندھ ہے اور اس کا ہیولیٰ اس وادی سندھ میں تیار ہوا ہوگا۔ سندھ سے محمد بن قاسم کی واپسی کے بعد قرامطیوں نے وادی سندھ کے وسط میں اپنی حکومتیں قائم کر لیں۔ ان حکومتوں کے روابط ایران سے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اس خطے کی زبان فارسی سے زیادہ متاثر ہوئی اور اس کے نتیجے میں "ملتانی" ایک نئے لبادے میں ظاہر ہوئی۔

محمود غزنوی پہلی دفعہ 1001ء میں کوہ ہندوکش عبور کر کے برعظیم پر حملہ آور ہوا اور یہ شمال مغربی سرحدی علاقے کی زبان کو روندتا ہوا اٹک تک آ پہنچا۔ محمود غزنوی کے لشکر کے فارسی اور ترکی بولنے والے فاتحین نے سب سے پہلے اس خطے کی زبان کو متاثر کیا جسے پشتو کہا جاتا ہے۔ محمود غزنوی کے حملے جاری رہے اور پنجابی کو فاتحین کی زبان سے واسطہ پڑا۔ محمود غزنوی نے قرامطی حکومتوں کا خاتمہ کر کے پنجاب کو غزنی کا صوبہ قرار دے کر اپنے غلام "ایاز" کو یہاں کا گورنر مقرر کر دیا۔ اس طرح پنجاب اور غزنی کے درمیان گہرے روابط قائم ہو گئے۔ اسی دور میں داتا گنج بخش علی ہجویریؒ بھی محمود غزنوی کے ہمراہ پنجاب آئے اور لاہور کو اپنی سکونت کا شرف بخشا۔ "ان گہرے روابط نے پنجابی، فارسی، ترکی اور پشتو کو باہم دگر کر دیا۔"

محمود شیرانی لکھتے ہیں کہ غزنیوں کے قبضے میں تمام پنجاب، سندھ اور ملتان تھا۔ ہانسی، سرستی اور میرٹھ تک ان کے قبضے میں تھے بلکہ یوں کہیے کہ دہلی کے قریب تک پھیلے ہوئے تھے۔ اتنے بڑے علاقے کے مالی و ملکی انتظام کے لیے عمال کو اس ملک کی زبان کو سیکھنا ضروری تھا۔ چونکہ لاہور ہند کا دارالسلطنت تھا اس لیے ظاہر ہے کہ اس خطے کی زبان کو اس عہد کی حکومت اور مسلمانوں نے ترجیح دی ہوگی۔ ڈاکٹر انور سدید کے نزدیک حافظ محمود شیرانی کا استدلال بہت مضبوط ہے کہ شمال مغرب سے آنے والے مسلمانوں کی اولین فرودگاہ پنجاب تھا۔ ان کا زیادہ قیام بھی اسی خطے میں ہوا پھر یہیں سے وہ فاتحانہ حیثیت

میں دہلی کی طرف بڑھے۔ چنانچہ زبانوں کا طویل اختلاط اسی خطے میں عمل میں آیا اور یہیں سے اس زبان نے وسطی اور جنوبی ہند کی طرف سفر کیا۔ حامد حسن قادری کے خیال میں دو سو برس کے قریب خاندانِ غزنوی نے پنجاب میں حکومت کی، لاہور دارالحکومت رہا۔ مختلف اقوام و ممالک کے مسلمان (عرب، ترک، مغل، ایرانی و افغانی) پنجاب میں مقیم رہے اور اہلِ ہند کے ساتھ تمدن و معاشرت، لین دین، شادی بیاہ ہر قسم کے تعلقات پیدا کیے۔ اس کا لازمی نتیجہ تھا کہ مسلمانوں نے مقامی الفاظ اپنی زبانوں میں ملانے شروع کیے اور اہلِ ہند نے عربی، فارسی، ترکی زبانوں کے الفاظ اپنی زبان میں شامل کیے۔

محمود غزنوی نے 1001ء سے 1030ء تک ہندوستان پر سترہ حملے کر کے ہندی ریاستوں کی چولیں ہلا دی تھیں تاہم شہاب الدین محمد غوری نے پنجاب سے آگے بڑھ کر شمالی ہندوستان پر کامیاب حملے کیے۔ وہ خود تو واپس غزنی جاتے ہوئے شہید کر دیے گئے تاہم ان کے سپہ سالار قطب الدین ایبک نے شمالی ہندوستان کی فتح مکمل کر کے دہلی کو اپنا پایہ تخت بنا لیا۔ محمود غزنوی کا پہلا دور پنجاب تک اور غوری خاندان کا دوسرا دور 1206ء سے 1389ء (خاندان غلاماں سے خلجی اور تغلق خاندان) تک جاری رہا۔ اس دور میں دہلی اور میرٹھ کے اطراف میں برج بھاشا اپنی ارتقائی منازل طے کر رہی تھی۔ مسلمانوں کی آمد سے مسلمانوں کی زبان (عربی، فارسی، ترکی) اور اب اس میں پشتو اور پنجابی بھی برج بھاشا کے ارتقائی مراحل میں شامل ہو گئی اور ایک نئی زبان کی طرح پڑ گئی جسے کسی نے ریختہ، کسی نے ہندوی اور کسی نے ہندوستانی کہا۔

علاؤالدین خلجی نے 1297ء میں گجرات فتح کیا اور اس کے سالار ملک نائب نے 1310ء میں دکن اور مالوہ پر قبضہ کر کے انھیں سلطنت دہلی کا حصہ بنا دیا۔ محمد تغلق، تاریخ جسے دانا بینا بے وقوف کہتی ہے۔ اس نے 1327ء میں دہلی کے بجائے شمال و جنوب کے درمیان دولت آباد کو دارالحکومت بنایا اور دہلی کی ساری آبادی کو دولت آباد کوچ کرنے کا حکم دیا۔ دولت آباد کی آب و ہوا نے دہلی سے آئی ہوئی آبادی کو بری طرح متاثر کیا اور محمد تغلق کو اگلے ہی سال واپس دہلی لوٹ جانے کی اجازت دینا پڑی۔ تاہم انتقالِ آبادی نے دکن میں لسانی و تہذیبی عمل کو ایک نئی جہت پر ڈال دیا۔ "شمال سے آنے والے مسلمان جو مخلوط زبان اپنے ساتھ لائے تھے، اس نے دکنی کو ایک نئی طرح دی اور دکھنی، شمال سے آنے والی زبان کا حسین امتزاج بن گئی۔" ڈاکٹر جمیل جالبی کہتے ہیں کہ یہ لوگ ترک نژاد ضرور تھے لیکن خود ان کو شمالی ہند میں شمال مغرب سے آ کر دہلی میں آباد ہوئے صدیاں گزر چکی تھیں۔ یہ لوگ شمالی ہند سے اپنے ساتھ دکن میں وہ زبان لے کر آئے تھے جو بازار ہاٹ میں بولی جاتی تھی اور جس کے ذریعے سے یہ معاملاتِ زندگی طے کرتے تھے... اس لیے انھوں نے اپنے ساتھ لائی زبان میں یہاں کی مقامی زبانوں کے الفاظ شامل کر کے اپنے مافی الضمیر کا اظہار کیا اور اس طرح اس زبان کو سیاسی و معاشرتی تقاضوں کے تحت نئے ماحول

میں قابلِ قبول بنا دیا۔"

دکن میں تین بڑی ریاستیں گجرات، گولکنڈہ اور بیجاپور قابلِ ذکر تھیں۔ "دکن میں تین بڑی زبانیں تلنگی، کنڑی اور مرہٹی بولی جاتی تھیں ان کے علاوہ چھوٹی اور بہت سی زبانیں رائج تھیں لیکن کوئی بھی مشترک زبان ایسی نہیں تھی جو مختلف طبقوں اور علاقوں کے درمیان معاملات، معاشرت اور میل جول کا ذریعہ بن سکے۔ مسلمان جس زبان کو شمال سے اپنے ساتھ لائے تھے اور جس کے خون میں قوت عمل اور فکری توانائی شامل تھی، نے مقامی زبانوں سے اتحاد کا ایک نیا سبق دیا۔ دکن میں اردو زبان کے اسی وسیع تر اتحاد کے نتیجے میں پھیلی اور ضرورت کی زبان بن کر کوٹھوں چڑھی۔"

نصیر الدین ہاشمی نے "دکن میں اردو" میں یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ 700 ھ میں دکن میں اردو یا دکنی مروج تھی۔ غرض اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ دکنی یا اردو کا آغاز شاہ جہان آباد کے دور کی یادگار نہیں بلکہ اس سے بہت پہلے اس کی ابتدا ہو چکی تھی لیکن ڈاکٹر ذوالفقار حسین ذوالفقار اس نظریے کو رد کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ دکن میں اردو شمالی ہند سے خلجی اور تغلق عساکر کے ساتھ آئی اور یہاں مسلمان سلاطین کی سرپرستی میں اس میں شعر و ادب بھی تخلیق ہوا۔

1347ء میں دکن کے امیران صدہ نے محمد تغلق کے خلاف علم بغاوت بلند کر کے اپنے ایک امیر علاؤالدین کو اپنا بادشاہ منتخب کر لیا جو بہمنی کے نام سے پہچانا جاتا تھا۔ 1401ء میں گجرات کے صوبے دار نے اپنی بادشاہت کا اعلان کر دیا۔ بہمنی حکمرانوں نے شمال کی سرکاری و دفتری زبان فارسی کے مقابلے میں دکنی کو رواج دینے کی شعوری کوشش کی۔ بہمنی سلطنت کے زوال کے بعد آنے والے عادل شاہیوں اور قطب شاہیوں نے بھی اس روایت کو برقرار رکھا۔ شمال میں سرکاری اور ادبی زبان فارسی تھی۔ جنوب والوں کو دلی والوں سے سیاسی پرخاش تھی، بدیں وجہ اس کے برعکس بہمنی حکومت نے دکنی اردو کی سرپرستی کی جو قطب شاہی دور میں علمی و ادبی وظیفہ سرانجام دینے کے لائق ہو گئی۔ تاہم اسے دکن میں مقبول عام بنانے میں مبلغ دین صوفیا، سیاحوں اور تجارت پیشہ لوگوں کا بڑا ہاتھ ہے۔

بہمنی دور (1347ء۔1525ء) کی سب سے پہلی تصنیف "نظامی" کی " کدم راؤ پدم راؤ" مثنوی ہے۔ یہ مثنوی بہمنی خاندان کے نویں بادشاہ سلطان احمد شاہ ولی بہمنی (1421ء۔1434ء) کے دور میں لکھی گئی۔ اس مثنوی کی دریافت کا سہرا ڈاکٹر جمیل جالبی کے سر ہے۔

کنگن ہت کیا دیکھناں آرسی
ہے راج توں دیکھ کیوں ہارسی
جو کچ کال کرنا سو تو آج کر
نہ گھال آج کا کام تو کال پر

بہمنی دور میں 1490ء میں عادل خان نے بیجاپور کی آزادی کا اعلان کر کے عادل شاہی سلطنت کی بنیاد رکھی اور 1490ء سے 1685ء تک عادل شاہی خاندان بیجاپور پر برسر اقتدار رہا۔ اس دور میں مثنوی کی روایت پختہ ہوئی اور قصیدے اور مرثیے کو بھی رواج ملا۔ قصیدہ اور ہجو کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ ہجو کی روایت بھی اسی دور میں سامنے آتی ہے۔ یہ ہجو کہیں تو غزل کے شعر میں اور کہیں باقاعدہ موضوع کی شکل میں ملتی ہے۔

بہمنی خاندان کا آخری چشم و چراغ محمود شاہ بہمنی کا چراغ زندگی 1518ء میں گل ہو گیا۔ تو سلطان قلی نے قطب شاہی خاندان کی سلطنت (1518ء۔1686ء) قائم کی۔ محمد علی قطب شاہ کے ہم عصر شعرا میں ملا وجہی کا نام سرفہرست ہے۔ قلی قطب شاہ کے دربار کا یہ ملک الشعرا اپنی رندی و شاہد بازی کے حوالے سے مشہور ہوا۔ ملا وجہی، کی وجہ شہرت "سب رس 1635ء ہے جو عبداللہ قطب شاہ کی فرمائش پر لکھی گئی۔ اس کے علاوہ فارسی دیوان "دیوان وجیہ" ہے مگر اردو زبان و ادب میں خاصے کی چیز، اردو میں "قطب مشتری" 1609ء ہے جس میں محمد علی قطب شاہ کا مشتری (بھاگ متی) سے عشق کا قصہ رمزیہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر مولوی عبدالحق کے نزدیک مثنوی سے بھی خوب اس کا "دیباچہ" ہے جس کی حیثیت "مسدس حالی" کے ساتھ اس دیباچے کے "مقدمہ شعر و شاعری" کی ہے۔ وجہی نے دیباچے میں فن شاعری پر بڑی دلچسپ بحث کی ہے۔

جو عاقل ہے یو بات مانے وہی
قدر اس ادا کی پچھانے وہی
عجب تحفے قدرت کے آنے لگے
کہ دیکھ اس فلک رشک کھانے لگے
عجب ایک اس وقت پر مرد تھا
ہنر وند عاقل جہاں گرد تھا

دکن میں مغلیہ دور بیجاپور پر قبضہ (1685ء) اور فتح گولکنڈا (1686ء) بعد اورنگ زیب عالمگیر شروع ہوا۔ اورنگ زیب عالمگیر مغل بادشاہ نے جنوب کی ان ریاستوں پر قبضہ کر کے تقریباً ساڑھے تین سو سال بعد شمال و جنوب میں گھر آنگن کی صورت دے دی۔ اس طرح شمال و جنوب کے فاصلے سمٹ گئے اور ہر دو خطوں کی تہذیب نے بانہوں میں بانہیں ڈال لیں۔ دکنی زبان جو بہمنی دور سے شمال دشمنی کی بنا پر اپنی انفرادیت برقرار رکھے ہوئے تھی، زبان ریختہ سے اثر پذیر ہونے لگی۔ دوسری طرف شمال کے شعرا کو دکن میں ہونے والے اردو زبان کے ارتقا اور اردو میں ہونے والے تخلیقی کام کو دیکھنے اور سمجھنے کا موقع ملا۔ انھیں معلوم ہوا کہ جس زبان میں وہ محض تفنن طبع کے طور پر طبع آزمائی کرتے ہیں، وہ تو تخلیقی اظہار کی

بے بہا صلاحیت سے مالا مال ہے۔

ولی دکنی نے 1700ء میں اپنے دوست شاہ ابو المعالی کے ساتھ دہلی کا سفر کیا۔ اس طرح شمالی ہند کے کئی شعرا اردو کی طرف ملتفت ہوئے۔ 1720ء میں ولی کا دیوان جب دلی پہنچا تو ولی کے تتبع میں اردو غزل کہنے کا رواج ہوا جس نے بڑھتے بڑھتے ایک شعری تحریک کی صورت اختیار کر لی۔

پیو کے بیراگ کی اداسی سو
دل یو بیراگی و اداسی ہے

(ولی)

ڈاکٹر انور سدید لکھتے ہیں کہ بلاشبہ دلی میں ولی کے دیوان کی آمد سے اردو شاعری میں ایک نیا چشمہ پھوٹ نکلا تھا لیکن اس کے خلاف منفی لہر بھی دلی ہی سے اٹھی۔ مشاعروں اور ادبی محفلوں میں بعض فارسی شعرا نے ریختہ گو شاعروں کو نشانہ تمسخر بنانا شروع کر دیا لیکن اس منفی رویے کا نتیجہ نہ صرف مثبت تھا بلکہ یہ اردو زبان کے لیے بہت مفید بھی ثابت ہوا۔ خان آرزو نے فارسی شعرا کی صفوں سے نکل کر ریختہ کے مشاعرے کرانے شروع کر دیے۔ اس طرح ایہام گوئی کی تحریک وجود میں آئی۔

ڈاکٹر جمیل جالبی کہتے ہیں کہ ہر اس فقرے کو ہندوی کا نام دیا جانے لگا جس میں دوسری زبانوں کے الفاظ ملا جلا کر بولے جا رہے تھے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کے خیال میں ریختہ کے متعدد معنی ہیں مثلاً بنانا، ایجاد کرنا، اختراع کرنا، نئے سانچے میں ڈھالنا اور موزوں کرنا وغیرہ لیکن ہندوستانی ادب میں ریختہ کی اصطلاح کا بالکل نیا مفہوم قرار پایا یعنی ہندی اور فارسی راگوں کو ملا کر ہندوستانی موسیقی میں جو اختراع عالم وجود میں آئی، اس کو ریختہ کہا گیا۔ تاہم بعد میں ایسی شاعری کو بھی ریختہ کہا جانے لگا جس میں فارسی اور ہندی زبانوں کی آمیزش کی گئی ہو۔ اس تعریف پر امیر خسرو پورے اترتے نظر آتے ہیں۔

زحالِ مسکیں مکن تغافل ورائے نیناں بنائے بتیاں
کہ تابِ ہجراں ندارم اے جاں، نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں
شبانِ ہجراں دراز چوں زلف و روزِ وصلش چو عمر کوتاہ
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں
یکایک از دل دو چشم جادو بصد فریبم ببرد تسکیں
کسے پڑی ہے جو جا سناوے پیارے پی کو ہماری بتیاں
چوں شمع سوزاں چوں ذرہ حیراں زمہر آں مہ بگشتم آخر
نہ نیند نیناں نہ انگ چیناں نہ آپ آوے نہ بھیجے پتیاں
بحقِ روزِ وصالِ دلبر کہ داد مارا فریب خسرو

پست من کے ورائے راکھوں جو جائے پاؤں پیا کی کھتیاں

ڈاکٹر انور سدید نے پنجاب کے ایک شاعر، مراد شاہ لاہوری کا ایک شعر "اردو ادب کی مختصر تاریخ" میں درج کیا ہے جو "نالہ مراد" میں 1788ء میں لکھا گیا۔

وہ اردو کیا ہے، یہ ہندی زباں ہے
کہ جس کا قائل اب سارا جہاں ہے

ڈاکٹر انور سدید کا خیال ہے کہ نثر میں میر محمد عطا حسین خان تحسین نے "نوطرز مرصع" میں "اردو" کو زبان کے معنی میں لیا ہے۔ ڈاکٹر گل کرسٹ کی "قواعد زبان ہندوستانی" (1795ء) مولوی امانت اللہ "صرف اردو" (1805ء)، میر قدرت اللہ قاسم کے "تذکرے" اور انشا اللہ خان انشا کی "دریائے لطافت" میں اس کے معنی زبان کے لیے گئے ہیں۔ اس رواج عام کے بعد اردو زبان کے لیے جو پرانے نام ریختہ اور ہندوی وغیرہ مستعمل تھے، آہستہ آہستہ متروک ہو گئے۔

سراج الدین خان آرزو نے بھی ہندوستان کی زبان کو ہندی کا نام دیا ہے۔ حتیٰ کہ غالبؔ نے اپنے خطوط کا نام "عودِ ہندی" تجویز کیا۔ میر اثر نے اپنی مثنوی "خواب و خیال" کی زبان کو "ہندوی" قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کہتے ہیں کہ ابتدا میں ہندوی، خط نسخ میں لکھی جاتی تھی اور یہ سلسلہ شاہ جہاں کے وقت تک جاری رہا مگر شاہ جہاں کی فنکارانہ اپج اور نفاست پسندی نے یہاں بھی رنگ دکھایا اور اس نے نسخ کی جگہ نستعلیق کو رواج دیا۔ ولی سے میر و غالبؔ تک شمالی ہند میں ریختہ شاعری کی ایک قسم کے لیے استعمال ہونے لگا اور ساتھ ہی ساتھ دکنی کی ترقی یافتہ زبان کے لیے برتا جانے لگا۔

قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ
اک بات لچر سی بہ زبانِ دکنی تھی

(قائم)

خوگر نہیں کچھ یوں ہی ہم ریختہ گوئی کے
معشوق جو تھا اپنا، باشندہ دکن کا تھا

(میرؔ)

ریختہ کے تمہیں استاد نہیں ہو غالبؔ
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا

(غالبؔ)

غالبؔ، اردو زبان کے لیے "اردوئے معلیٰ" کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر کے خیال میں شعرا میں مصحفی کے ہاں اول اول سے زبان کے نام کے لیے استعمال کیا گیا۔

خدا رکھے زباں ہم نے سنی ہے میر و مرزا کی
کہیں کس منہ سے اے مصحفیؔ اردو ہماری ہے

دبستان دہلی کی بنیاد میر وسودا جیسے کاملین فن کے ہاتھوں پڑی۔ لکھنؤ میں میر صاحب نے ایک دفعہ فرمایا کہ خاقانی، سعدی، حافظ کا کلام سمجھنے کے لیے فارسی کی فرہنگیں درکار ہیں لیکن میرا کلام سمجھنے کے لیے اس محاورے اور زبان کا جاننا ضروری ہے جو دہلی میں جامع مسجد کی سیڑھیوں پر بولی جاتی ہے۔ میر صاحب ہی پر منحصر نہیں بلکہ اس دور کے بیشتر شعرا کہتے تھے۔ اس دبستان کو غالب، ظفر، ذوق اور مومن نے باہم عروج تک پہنچایا۔

اٹھارویں صدی عیسوی میں مغلیہ سلطنت کا جب شیرازہ بکھرنا شروع ہوا تو اس سلطنت کے بڑے بڑے صوبے دار خود مختار ہو گئے۔ ان صوبوں میں اہم ترین اَودھ تھا۔ اودھ کی حکمرانی کا خواب، نواب سعادت خان نے دیکھا تھا مگر تعبیر نواب شجاع الدولہ کے ہاتھوں ہوئی۔ ان کی وفات کے بعد نواب آصف الدولہ اودھ کے والی مقرر ہوئے تو ان کے عہد میں دارالسلطنت فیض آباد سے لکھنؤ منتقل ہوا اور اس شہر کو وہ اوج وکمال نصیب ہوا کہ اس کے سامنے دلی کی روشنیاں بھی ماند پڑ گئیں... اٹھارویں صدی کے ربع آخر میں جب لکھنؤ کو تہذیبی، ثقافتی اور ادبی دبستان کی حیثیت حاصل ہو گئی تو دلی کے ٹوٹے ہوئے ستارے اس دبستان کے ماہتاب وآفتاب بن گئے اور ان کی کرنوں سے انیسویں صدی مطلع عالم تاب بن گئی۔

دبستان لکھنؤ کے دو بڑے نام خواجہ آتش اور شیخ ناسخ ہیں لیکن دبستان لکھنؤ کے نمائندہ شاعر کے طور پر اگر کسی کا نام لیا جا سکتا ہے تو وہ صرف اور صرف آتش ہی ہیں۔ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں کہ خواجہ آتش شاعر تھے اور ناسخ شاعری کے لیے تخلیق نہیں کیے گئے تھے لیکن محمد حسین آزاد کا کہنا ہے کہ معاصرانہ چشمک کے باوجود خواجہ آتش اپنے حریف شیخ ناسخ کے بارے میں حسن ظن رکھتے تھے اور ان کو شاعری میں استاذ شاعر کے درجے پر سمجھتے تھے۔ شیخ ناسخ کا جب انتقال ہوا تو خواجہ صاحب نے ان کی تاریخِ وفات کہی اور اس دن سے شعر کہنا چھوڑ دیا۔ فرماتے تھے کہ شعر کہنے کا لطف محض شعر کہنے میں نہیں، سننے اور سنانے سے بھی ہے۔ جس شخص کو سنانے کا لطف تھا جب وہ نہ رہا تو اب شعر کہنا نہیں، بکواس ہے۔

میر تقی میر ناسازگاری حالات سے تنگ آکر لکھنؤ پہنچے اور ایک مشاعرے میں اہل لکھنؤ سے یوں مخاطب ہوئے۔

کیا بود و باش پوچھو ہو پورب کے ساکنو
ہم کو غریب جان کے ہنس ہنس پکار کے

دلّی جو ایک شہر تھا عالم میں انتخاب
رہتے تھے منتخب ہی جہاں روز گار کے
اس کو فلک نے لوٹ کر برباد کر دیا
ہم رہنے والے ہیں اسی اجڑے دیار کے

ریاست جموں وکشمیر میں اردو کا ارتقا بڑا دلچسپ موضوع ہے۔ ڈاکٹر افتخار مغل مظفر آباد اور ڈاکٹر محمد عالم چودھری کوٹلی کشمیر میں اردو کی داغ بیل پڑنے اور فروغ پانے پر تحقیقی مقالے لکھ کر پی ایچ ڈی کی ڈگریاں لے چکے ہیں۔ حبیب کیفوی کی کتاب "کشمیر میں اردو" ریاست جموں وکشمیر میں اردو کے بارے میں بڑی معلوماتی کتاب ہے۔ ریاست میں تقسیم سے قبل سری نگر اور جموں دو بڑے مراکز تھے۔ جموں کو "پنجاب میں اردو" اور "دبستان دہلی" کا تسلسل سمجھنا چاہیے۔ حبیب کیفوی "کشمیر میں اردو" ص ۱۲ پر لکھتے ہیں۔ "صوبہ جموں کے شہر میر پور میں 1717ء میں میاں غلام محی الدین میر پوری نے "گلزار فقیر" کے نام سے 5021 شعار کی چالیس صفحات میں اردو مثنوی لکھی۔ اس طرح میر پور کو یہ اعزاز حاصل ہوتا ہے کہ اردو کی پہلی تاریخ کا مصنف میاں غلام محی الدین میر پور کا رہنے والا تھا۔ 1858ء میں جموں شہر میں "احمدی پریس" قائم ہوا اور یہاں نشر و اشاعت کی سہولت میسر آئی۔ 1868ء میں عیسائی مشنری جموں آئے اور ایک انگریز پادری ہنکسن نے جموں میں کلیسا کی بنیاد رکھی۔ ہنکسن یورپین ہونے کے باوجود عمدگی سے اردو بولتا تھا۔ انگریز پادری مشن سکولوں اور گرجاؤں میں اردو میں انجیل کے واعظ سناتے اور لوگوں سے اردو میں ہی گفتگو کرتے تھے۔

مہاراجا رنبیر سنگھ (1857ء۔1885ء) نے چودھری شیر سنگھ رام پوری (راجوری) کو تجارتی اور سیاسی روابط کے لیے بخارا بھیجا۔ اس نے 1865ء میں تجارتی و سیاسی تعلقات کا جائزہ 150 صفحات میں اردو میں مہاراجا کو پیش کیا۔ مہاراجا پرتاب سنگھ (1885ء۔1925ء) نے فارسی کی جگہ اردو کو فارسی زبان بنایا اور 1924ء میں سرکاری سرپرستی میں جموں سے پہلا اخبار "رنبیر" جاری ہوا۔

ریاست میں دوسرا بڑا مرکز سری نگر تھا۔ وادی کشمیر کا قدیم تعلق ایران سے رہا ہے۔ اس تعلق کو میر سید علی ہمدانی اور ان کے ہمراہ آنے والے سات سو سادات اور مریدین نے مزید مستحکم کیا۔ اگر یہ کہا جائے کہ عربی، فارسی اور مقامی زبانوں کے باہمی اختلاط سے اردو زبان کا خمیر تیار ہوتا تھا تو یہاں بھی عربی، فارسی اور کشمیری کے ملاپ سے ایک نئی زبان اردو وجود میں آئی جو بعد ازاں پنجاب سے تعلقات کی وجہ سے اردو سے قریب ہوتی چلی گئی یا اردو کو اپنے ہاں کھینچ لائی۔

اردو کی بنیاد موہنجو دوڑو اور ہڑپہ کے کھنڈروں میں تلاش کرنا یا اس کے ہیولے کی دریافت کے لیے ویدوں کی سنسکرت زبان کی راکھ کو کریدنا سعی لاحاصل ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ مسلمانوں کی آمد برعظیم کے

حس جس خطے میں ہوئی، وہ اپنے ساتھ عربی، فارسی اور ترکی کی زبانیں لائے اور مقامی پراکرتوں سے مل کر ایک بولی بنتا گیا اور پھیلتا گیا تا آں کہ مسلمانوں کے دارالحکومت دہلی جا پہنچا اور یہ دبستان دہلی کی بنیاد پڑی۔ دہلی کئی بار اجڑی اور بسی۔ اس سے سلاطین کے اقتدار کو نقصان بہت پہنچا تاہم ادب کو اس سے فائدہ ضرور ہوا کہ دبستان دہلی کے برگ و بار سے ایک دبستان "دبستان لکھنؤ" وجود میں آیا۔ دہلی والوں کی مخالفت ہی نے دکن میں ادب کی جوت جگائی۔

قیام پاکستان سے قبل ہی یہ خطہ اردو کو رابطے کی زبان مان چکا تھا۔ احراری علما اردو میں ہی اپنی جولانی طبع کا جادو جگا رہے تھے۔ تحریک پاکستان میں تحریک کو عوام کے دلوں کی دھڑکن بنانے میں دو قومی نظریے کو منزل سے ہم کنار کرنے کا سہرا اردو زبان کے سر ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ذہنی بیداری اور دلوں میں جذبہ حریت کے بیج بونے والا خودی کا پیام بر علامہ محمد اقبال کا تعلق اسی پاک سرزمین سے تھا۔ "اقبال نے نظم میں اپنا سکہ منوایا تو اختر شیرانی نے غزل میں اپنا لوہا منوایا۔" علم و ادب کے فروغ کے لیے "انجمن پنجاب" کی خدمات سنہرے حروف سے لکھے جانے کے قابل ہیں۔ انجمن کے تین بڑے اہم مقاصد: مضامین پر مباحثے، لیکچرز اور مشاعرے تھے۔ انجمن کے ابتدائی جلسوں میں مضامین پیش کرنے والوں میں مولوی محمد حسین آزاد، پنڈت من پھول، ڈاکٹر لائٹز، بابو نوبین چند رائے، بابو شاما چرن، مولوی عبدالعزیز الدین، بابو چندر ناتھ اور پروفیسر علم دار حسین شامل تھے۔ ان میں سے اکثر مضامین انجمن کے رسالے میں شائع کر دیے گئے۔ آزاد کے مضامین نے سب سے زیادہ اہمیت حاصل کی جس کے بعد ڈاکٹر لائٹز نے انھیں انجمن کے لیے مستقل لیکچرر مقرر کرنے کی تجویز منظور کروائی۔ آزاد کے مقالات میں سے اردو کی نشوونما اور اصلیت قابل ذکر ہیں۔ اورینٹل کالج کی تجویز اور اس کا قیام انجمن کا اہم کارنامہ ہے۔

انجمن کی مقبولیت میں موضوعی مشاعروں کا بڑا اہم کردار ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر کہتے ہیں کہ ادبی اہمیت کے حامل مشاعروں کی وجہ سے انجمن پنجاب کو خصوصی شہرت حاصل ہوگئی۔ انجمن کے ان مشاعروں میں آزاد اور حالی دو بڑے اہم نام ہیں اور اردو کی قدیم نظم میں انقلاب لانے اور شاعری کو فطرت و صداقت سے ہم آہنگ کرنے میں ان کی خدمات ناقابل فراموش ہیں۔ انجمن کی کاوشوں سے دبستان لاہور بنا اُس نے دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ کو بھی متاثر کیا۔ ڈاکٹر انور سدید کہتے ہیں کہ "حفیظ جالندھری کی شاعری کے پس منظر میں تین بڑے شعراء حالی، اقبال اور ٹیگور دکھائی دیتے ہیں۔ تاثیر کی شاعری میں اقبال کا آہنگ اور حفیظ کی موسیقی توجہ کھینچتی ہے، احسان دانش کی رومانیت میں ماضی کی یادوں اور فطرت پرستی کا بڑا دخل ہے اور ترقی پسند تحریک میں سجاد ظہیر کا نام اساسی حیثیت رکھتا ہے۔"

قیام پاکستان کے بعد بھارت سے پاکستان منتقل ہونے والوں میں اردو اہل زبان کی اکثریت نے کراچی کو اپنا مستقر بنایا۔ دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ سے کئی اہل قلم کراچی پہنچے۔ "قیام پاکستان کے

بعد انتقال آبادی کی صورت حال میں پاکستان ہجرت کرنے والے لوگ اس تہذیبی وثقافتی فضا کو یادوں کی صورت میں اپنے ہمراہ لائے جس سے یہاں کی مقامی تہذیبی فضا سے امتزاج کا عمل شروع ہوا۔ اردو شعروادب مجموعی طور پر جن لوگوں سے اس دور میں متاثر رہا، ان میں اکثریت انہی اہل زبان شعراء وادبا کی تھی جو ہجرت کر کے آئے تھے اور ان ہی کے دم قدم سے دبستان کراچی وجود میں آیا۔"

کراچی سے دارالحکومت اسلام آباد منتقل ہوا تو دبستان کراچی کی خوشبو اسلام آباد میں بھی پھیل گئی۔ تاہم اس دوران میں دبستان لاہور ایک مستقل حیثیت اختیار کر چکا تھا۔ دبستان لاہور کے بارے میں ڈاکٹر علی محمد خان کا کہنا ہے۔ "مجھے استاد محترم پروفیسر سجاد باقر رضوی اور کچھ دوسرے معروف ادباء کی حمایت حاصل ہے۔ یہ کہ کسی علاقے کا ادب جو زندگی کے کسی خاص ڈھب، معاشرت کے امتیازی خصائص، زبان و بیاں کی کسی خاص روش اور اسلوب سے پہچانا جاتا ہے۔ وہ ایک دبستان سے موسوم ہوتا ہے۔ دبستان دلی اور دبستانِ لکھنؤ کی خصوصیات کا ذکر بہت ہو چکا۔ ان دونوں مراکز کی طرح لاہور کو بھی مدت مدید سے ایک سیاسی، معاشرتی اور ادبی مرکزیت حاصل ہے۔ جس طرح دلی کے دبستانِ شعر کی معاشرتی اساس، نزاکت اور لطافت ہے، اسی طرح لاہور کے دبستانِ شعر کی بنیادی خصوصیت خیال و اسلوب کی توانائی جدت اور جدت کے قبول کرنے کی صلاحیت ہے اور یہ بات شعروادب کے ساتھ ساتھ زندگی کے ہر شعبے میں بھی جاری وساری ہے۔ دلی اور لکھنؤ میں جو شعروادب پروان چڑھا تو اس کے سوتے ہندو مسلم تہذیب وروایت کے دریا سے پھوٹے بلکہ لاہور کی ادبی روایات میں انگریز حکمرانوں کے ایما اور ان کی توجہ کے اثرات بھی شامل ہیں۔ آپ کو خطہ پنجاب میں جس کا مرکز بے شائبہ وبلا مبالغہ لاہور ہے، کئی ایک مذہبی و نیم مذہبی، اصلاحی، سیاسی اور ادبی تحریکیں اپنی پوری قوت و توانائی اور جدت پسندی کے جذبات کے ساتھ پیدا ہوتی، بڑھتی اور پھلتی پھولتی نظر آتی ہیں جن سے زندگی کا تحرک بھی ظاہر ہوتا ہے۔"

اردو زبان برعظیم سے نکل کر چین، روس اور وسطی ایشیا کی مسلم ریاستوں میں اپنا مقام پیدا کرنے کے بعد یورپ کے علمی وادبی حلقوں تک رسائی حاصل کر چکی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ امریکا، برطانیہ کے علاوہ کئی یورپین ممالک سے اردو نشریات باقاعدگی سے ہو رہی ہیں اور آج اردو زبان کا علاقہ دنیا بھر میں پھیل چکا ہے اور دنیا کی سب سے زیادہ بولی جانے والی زبانوں میں اردو کا نام تیسرے نمبر پر آ چکا ہے۔ یہ زبان اس وقت تک پھلتی پھولتی رہے گی جب تک اس کا نام "اردو" اور اس کا رسم الخط "نستعلیق" ہے۔ (3)

ڈاکٹر سید بشیر احمد قصیدے کے مقام کے بارے میں لکھتے ہوئے فرماتے ہیں کہ قصیدہ نگاری کی ابتداء عربی زبان میں ہوئی۔ اہل عرب عکاظ کے میلہ میں جمع ہوتے اور اپنے لکھے ہوئے قصائد سناتے۔ ان قصیدوں میں سے 7 قصائد کو چن کر کعبہ شریف کی دیوار پر چسپاں کیا جاتا تھا۔ اقوام عالم کی زبانوں میں عربی کو فصیح اور بلیغ زبان تصور کیا جاتا ہے۔ اسی لئے آخری صحیفۂ آسمانی بھی اسی زبان میں اتارا گیا۔ عرب

شعراء بڑے قادرالکلام ہوا کرتے تھے۔ وہ گھوڑے کی پشت پر سوار ہو کر دس، بیس میل کی مسافت طے کرتے اور اسی دوران قصیدہ کے اشعار مکمل کر لیتے تھے۔ عرب خود کو بولنے والا اور دیگر تمام ممالک کو عجمی یعنی گونگا کہا کرتے تھے۔ جب عکاظ کے میدان میں لوگ قصیدے لکھ کے لاتے اور چیدہ قصیدوں کو کعبہ کی دیوار پر لٹکا دیا جاتا تھا جس کا مقصد یہی تھا کہ اس سے بہتر کلام پیش کرنے کی صلاحیت والوں کو چیلنج کیا جائے۔

عربی سے قصیدہ کی صنف فارسی میں اور فارسی سے اردو ادب میں مقبول ہوئی۔ قصیدہ عربی کے لفظ قصد سے مشتق ہے۔ قصد کے معنی ارادہ کے ہیں اور قصیدہ بالارادہ لکھی جانے والی شاعری ہے۔ قصیدہ ایسی صنف سخن کو کہا جاتا ہے جو کسی کی تعریف میں بالارادہ لکھی جائے۔ اگر تعریف میں قصیدہ لکھا جاتا ہے تو وہ مدحیہ قصیدہ کہلاتا ہے اور اگر مذمت میں لکھا جائے تو ہجویہ قصیدہ کہلاتا ہے۔ قصیدہ میں پرشکوہ الفاظ کا استعمال کیا جاتا ہے اور عام طور پر الفاظ معرب اور مفرس استعمال کئے جاتے ہیں۔ مبالغہ قصیدہ کا لازمی جزو قرار دیا جاتا ہے۔ غالب نے بہادر شاہ ظفر کی مدح میں قصیدہ لکھا تھا جس سے مبالغہ کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔

تم سلامت رہو ہزار برس
ہر برس کے ہوں دن پچاس ہزار

قصیدہ کے اجزائے ترکیبی میں تشبیب میں ۲،۴،۶ یا ۸ یا اس سے بھی زائد بند لکھے جاتے ہیں۔ قصیدہ کے پہلے حصے یعنی تشبیب میں حسن کی تعریف و توصیف کی جاتی ہے۔ تشبیب لفظ شباب سے نکلا ہے عام طور پر قصائد میں بہاریہ تشبیب یا پھر چاند اور چاندنی رات کی تشبیب باندھی گئی ہے۔

گریز:

قصیدہ کا دوسرا حصہ گریز ہے جس میں تشبیب سے پرہیز کرتے ہوئے ممدوح کی تعریف کی جانب توجہ دی جاتی ہے جس سے قصیدے میں نیا موڑ پیدا ہوتا ہے۔ عام طور پر گریز کے دوران ہی مدح کا وسیلہ تلاش کیا جاتا ہے۔ گریز کے دوران ۲ تا ۴ بند پر اکتفا کیا جاتا ہے۔

مدح:

قصیدہ کا یہ حصہ عام طور پر ممدوح کی تعریف پر مشتمل ہوتا ہے اور قصیدہ نگار مبالغہ کے دریا بہاتا ہے۔ قصیدہ میں مبالغہ کی وجہ سے دلکشی پیدا ہوتی ہے۔ قصیدہ کے پہلے جز یعنی تشبیب کے پڑھنے سے قصیدہ کے معیار کا پتہ چلتا ہے اور مدح کے ذریعہ شاعر کی کلام پر دسترس کا اندازہ ہوتا ہے۔ غرض قصیدہ میں گریز کے بعد کا مرحلہ مدح سے وابستہ ہے۔

دعا مدح کے بعد یا قصیدہ کے دوران شاعر اپنا مدعا ظاہر کرتا ہے اور آخر میں ممدوح کے حق میں دعا کرتا ہے۔ اس طرح دعا اور حسن مدعا بھی قصیدہ کے ایک جزو کا مرتبہ رکھتے ہیں۔

قصیدہ چاہے کسی بھی ملک میں لکھا جائے اس کو شاہی اور جاگیر شاہی نظام کی دین تصور کیا جاتا ہے۔ ایران ہو یا ہندوستان، جہاں بھی بادشاہت تھی وہاں کے شعراء نے ان بادشاہوں کی تعریف میں قصیدے لکھے جس کا مقصد حصول انعام واکرام رہا۔ بادشاہ، نواب، نواب زادے اور جاگیردار حضرات نے ان شعراء کی مالی امداد کے لئے نہ صرف وظائف مقرر کئے بلکہ مختلف انداز میں شعراء کو نوازا۔ اس طرح شاعری میں قصیدہ کو عروج حاصل ہوا۔

قصیدے کو دو اقسام میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ ایک تمہیدیہ اور دوسرا خطابیہ۔

ایسا قصیدہ جس میں ممدوح کی تعریف سے پہلے تمہید کے طور پر تشبیب اور گریز ہو وہ تمہیدیہ قصیدہ کہلاتا ہے۔

خطابیہ:

ایسے قصیدے جس میں تشبیب اور گریز نہیں ہوتے بلکہ قصیدہ کا آغاز ہی ممدوح کی تعریف سے شروع ہوتا ہے وہ خطابیہ قصیدہ کہلاتا ہے۔ قصیدوں کو مضمون کے اعتبار سے چار قسموں میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ مدحیہ، ہجویہ، وعظیہ اور بیانیہ۔ اردو شاعری میں سودا کو قصیدہ گوئی میں اولیت کا شرف حاصل ہے۔ قصیدہ میں ان کے مدحیہ قصائد اور ہجویہ قصائد اہمیت کے حامل ہیں۔ مصحفی نے سودا کو "قصیدہ کا نقاش اول، زبان کا حاکم اور ہجو کا بادشاہ" بتایا ہے اور محمد حسین آزاد نے ان کی قصیدہ گوئی کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے لکھا ہے "اول قصائد کا کہنا پھر اس دھوم دھام سے اعلیٰ درجے اور فصاحت پر پہونچانا ان کا پہلا فخر ہے۔ وہ اس میدان میں فارسی کے نامی شہ سواروں کے ساتھ عنان در عنان ہی نہیں بلکہ اکثر میدانوں میں آگے نکل گئے ہیں۔ ان کے کلام کا زور و شور انوری و خاقانی کو دباتا ہے اور نزاکت مضمون میں عرفی و ظہوری کو شرماتا ہے"۔ سودا نے قصیدہ کو اجزائے ترکیبی سے وابستہ کیا۔ اگر شاعری میں کسی کی شخصیت پر لعن طعن کی بات ہو تو ایسے قصیدہ کو ہجویہ قصیدہ کہتے ہیں۔ ہجویہ قصیدہ کے ساتھ ہی سودا کے ملازم خاص غنچہ کا تصور ذہن میں آجاتا ہے جو ہمیشہ سودا کے ساتھ قلم دان لئے پھرتا تھا۔ اگر سودا کسی سے خفا ہو جاتے چاہے وہ کتنا ہی صاحب ثروت و ذی اثر آدمی کیوں نہ ہو۔ کچھ ہی دیر میں سودا اس کے تعلق سے ہجو لکھ دیتے تھے اور چند ہی گھنٹوں میں اس ہجو کی سارے شہر میں گشت ہونے لگتی تھی۔

سودا نے رثائی کلام پر بھی خصوصی توجہ دی۔ مرثیہ کے لئے انہوں نے مسدس کی ہیئت تجویز کی چنانچہ آج تک بھی مرثیہ اسی ہیئت میں لکھا جاتا ہے۔ جاگیردارانہ نظام میں بادشاہ کی حیثیت ایک درخت جیسی تھی اور اس کے نواب، جاگیردار وغیرہ اس کی شاخیں تھیں۔ جب یہ درخت ہی اکھڑ گیا تو سارا نظام

درہم برہم ہوگیا۔ جب ممدوح نہ رہے تو مدح کس کی کی جائے گی۔ اس طرح صنف قصیدہ روبہ زوال ہوئی لیکن ہمارے ادب کا یہ قیمتی اثاثہ ہے۔

قصیدہ گوئی میں سودا کے بعد جو اہم نام سامنے آتے ہیں ان میں غالب اور ذوق کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ دورِ حاضر میں ہجویہ قصائد میں صدق جائسی نے اپنے فن کا لوہا منوایا ہے۔ (4)

حوالہ جات:

(1) http://ghubar-e-khater.blogspot.com/2011/09/blog-post.html

(2) https://www.facebook.com/adabiyaat.urdu/posts/312390792283399

(3) ایم نذیر احمد تشنہ، پروفیسر، "نادراتِ اردو"۔ پبلشر "الفیصل" اردو بازار، لاہور
(http://nlpd.gov.pk/uakhbareurdu/DecJanuary2014/Jan_6.html)

(4) بشیر احمد، سید، ڈاکٹر کا مضمون "قصیدے کا مقام"
(http://www.siasat.com/urdu/news)

☆☆☆

باب تئیسواں:

ارتقائی مراحل

شمالی ہند میں اردو شاعری کا باضابطہ آغاز قیاس کیا جاتا ہے کہ بارہویں صدی ہجری کے اوائل میں ہوا ہوگا، جب ولی دکنی نے دہلی کا سفر کیا تھا وہاں اپنی ریختہ گوئی سے ہلچل مچا دی، ان کے مقلدین میں آبرو، حاتم، مضمون، مظہر جان جاناں، احمد اللہ، شاکر ناجی اور مصطفیٰ خان جیسے شعراء شامل تھے۔ اس عہد میں معانی و پرکاری کے بجائے شاعری میں ایہام گوئی کا رجحان عام تھا جو رفتہ رفتہ کم ہوتا گیا۔ میر تقی میر کے تذکرے نکات الشعرا 1165ھ سے پتہ چلتا ہے کہ رفتہ رفتہ شمالی ہند میں ریختہ گو شاعروں کی تعداد میں اضافہ ہوتا چلا گیا۔ یعنی اس زمانے میں فارسی زبان کا چراغ ٹمٹمانے لگا تھا اور ریختہ گوئی کا ہر طرف بازار گرم تھا۔ زبان کی اس غیر معمولی ترقی و ترویج میں جن شعراء نے کام کیا، ان میں مرزا محمد رفیع سودا کا نام اہم ہے۔ سودا نے دہلی میں پرورش پائی تھی، اس زمانے میں وہاں شعر و شاعری کے چرچے عام تھے۔ انہیں بھی شعر و سخن سے فطری رغبت تھی، لہٰذا آپ نے ابتداء میں فارسی میں طبع آزمائی کی جس پر مرزا محمد زماں عرف سلیمان قلی خاں سے اصلاح لی، ۲: ہم 1143 تا 1150ھ کے درمیانی عرصہ میں شاہ حاتم کے شاگرد ہوئے اور سخن فہموں میں اپنے فضل و کمال کو منوایا۔

ہم صرف سودا کی قصیدہ نگاری کی حد تک اپنی بحث و گفتگو کو محدود رکھیں گے۔ دکن کے معروف محقق جناب شیخ چاند اپنے تحقیقی مقالہ سودا میں رقمطراز ہیں: ''سودا نے کم و بیش پچاس سال شاعری کی ہے۔ نصف صدی کی شاعرانہ پیداوار کا کافی ذخیرہ ہے۔ شاعر کے کلام کے مطالعے کے وقت اس کے کلام کی صحیح مقدار کا معلوم کرنا بڑی حد تک ضروری سمجھا جاتا ہے۔ ابھی ضرورت ہے کہ اس کے اصلی کلام کی مقدار کا صحت و یقین کے ساتھ درج کرنا مشکل ہے۔ انجمن ترقی اردو کلیات سودا کو خاص تحقیق سے مرتب کرا رہی ہے۔ یہاں اس قدر کہہ دینا کافی ہے کہ اس کے کلیات میں تمام اصناف سخن قصیدہ، غزل، واسوخت، مثنوی، مرثیہ، قطعہ، ترجیع بند، ترکیب بند وغیرہ موجود ہیں۔ ہر صنف میں کلام کی کافی مقدار موجود ہے اس دور کے کسی شاعر کا کلام اس قدر متنوع اور ضخیم نہیں''۔ (بحوالہ شیخ چاند: سودا، شعبہ اردو جامعہ عثمانیہ مکتبہ اردو ادب لکھنؤ، فروری 1972 ص 136)

سودا کے قصائد کے اہم موضوعات کی بات کی جائے تو انہوں نے درج ذیل موضوعات پر قلم اٹھایا ہے۔

انہوں نے کئی قصیدے بزرگان دین اور آئمہ معصومین کی شان میں لکھے، مدحیہ میں امراء اور

سرپرست کی مدح وستائش کی بات کی اور چند ہجو یہ قصائد بھی لکھے، اور بعض قصائد میں اپنے عہد کے تاریخی ومعاشرتی حالات بھی قلمبند کئے۔

جیسا کہ عرض کیا جاچکا ہے کہ سودا کے وقت تک بھی شمالی ہند میں فارسی شاعری کا رواج تھا، وہیں سودا کا عہد ایہام گوئی کا سحر ٹوٹنے سے بھی مخصوص ہے۔ اس عہد میں اردو شاعری کی کوئی ٹھوس روایت نظر نہیں آتی۔ اردو کی شعری اصناف میں قصیدہ گوئی ایک ممتاز، معتبر اور معیاری صنف سخن مانی جاتی ہے۔ تاہم عربی زبان میں اس کی ابتداء اور ترقی ہوئی اور فارسی زبان میں بھی کافی پذیرائی ملی، فارسی قصیدہ کی تقریباً آٹھ سو سالہ روایت اپنی تمام فکری، علمی، تخئیلی اور فنی لوازم کی آب وتاب کے ساتھ قصیدہ اردو زبان میں داخل ہوتا ہے۔ سودا نے اپنے قصیدوں کے مختلف نام بھی رکھے جیسے ایک اور قصیدہ حضرت علی رضی اللہ تعالی عنہ کی منقبت کو بحر بیکراں کا نام دیا اسی طرح گھوڑے کی ہجو میں مشہور قصیدہ کو آپ نے تضحیک روزگار کا نام دیا تھا:

سودا نے تب قصیدہ کہا سن یہ ماجرا
ہے نام اس قصیدہ کا تضحیک روزگار

دراصل قصیدہ کے معیار کو پرکھنے کے لئے ہمارے نقادوں نے مطلع کی جدت طرازی، خیالات کی ندرت، بیان کی جدت، زبان کی شگفتگی وبرجستگی، تخیل کا زور اور پرشکوہ الفاظ قصیدہ کی جان ہوتی ہے۔ قصیدہ کے کم از کم اشعار 15 اور زیادہ سے زیادہ 150 اشعار کی تعداد ہوتی ہے۔ ان تمام معیارات پر سودا کے قصائد کھرے اترتے ہیں۔ حسن رضا خان کے مدحیہ قصیدہ کا مطلع پیش ہے:

برج حمل میں بیٹھ کے خاور کا تاجدار
کھینچے ہے اب خزاں پہ صف لشکر بہار

قصیدے میں سودا کو کمال خاص حاصل رہا۔ انہوں نے موضوعات میں تنوع، خارجی وداخلی تخیل، خیالی مضامین وواقعات، تشبیہ اور استعارہ اور مبالغہ آرائی کا رنگ حقیقت پر حاوی نظر آتا ہے۔ وہیں قصیدہ کی روح تشبیب اور مدح میں ربط پیدا کرنا ہوتا ہے۔ جس میں آپ کو کمال قدرت حاصل ہے مدحیہ اشعار کے بعد گریز مشکل مقام سمجھا جاتا ہے جس پر بھی سودا نے استادی دکھائی۔ سرفراز الدولہ کے مدحیہ قصیدہ کے چند اشعار پیش ہیں۔ جس میں اپنی ضروریات کے حصول کا اظہار کر رہے ہیں۔ آپ بھی دیکھئے:

غرض کہ اس لئے تیری یہ میں نہیں کی مدح
کہ چاہوں تجھ سے میں اس صلے میں درہم ودام
غرض میں اس کے صلے کے کروں میں تجھ سے عرض
قبول ہو جو مرا حرف اے ذی الاکرام

مجھے تو گوشہ خاطر میں اپنے دے جا گہ
کہ تا بسر کروں لیل و نہار با آرام

اردو زبان و ادب میں سودا کی اہمیت اور مقام کا تعین کریں تو وہ اونچا اور قصیدہ نگاری کے بنیاد گزاروں میں قرار پاتے ہیں۔ کیوں کہ آپ نے زبان کے ابتدائی دور میں اسے سجایا سنوارا ہے۔ انہوں نے ایہام گوئی کے بت کو توڑا، اسے متروک قرار دیا اور ایک نئی تحریک کی بنیاد ڈالی جس کے بعد اردو زبان میں وسعت اور تنوع پیدا ہوئی، دوسری جانب سودا کے کلام میں اس زمانے کے تاریخی، سیاسی، عملی اور معاشرتی حالات و واقعات کی جھلکیاں پوشیدہ ہیں۔ محمد شاہ سے آصف الدولہ کے زمانے تک کے تاریخی کوائف کے اشارے آپ کے کلام میں تلاش کئے جاسکتے ہیں۔ اس طرح جو محقق سودا کے زمانے کی تاریخ وشناخت کا باریک بینی سے مطالعہ کرنا چاہتا ہے اس ضمن میں سودا کا کلام رہنمائی کرتا ہے۔ سودا نے اپنی شعری حیات میں فارسی دیوان، کلیات سودا جس میں اس زمانہ کے مروجہ اصناف سخن میں طبع آزمائی کی مثلاً قصائد، ہجویات، قطعات، غزلیات واسوخت، مثنویاں، رباعیات، مراثی اور سلام وغیرہ میں تخیل کی قوت اور خیالات و مضامین کے نازک اور لطیف پہلو تراشے ہیں۔ جس کے تحت زبان سازی میں اپنی قدرت ثابت کی ہے۔ جب کہ سودا کا کلام اردو زبان کی نشو و نما کا حال بھی بیان کرتا ہے۔ ساتھ ساتھ ہمارے بزرگوں کی ادبی و لسانی کاوشوں کا آئینہ دار بھی ہے۔ اس طرح اردو کے معرکتہ الآرا قصیدہ نگار 1781ء میں رحلت فرما گئے اور آغا باقر کے امام باڑے لکھنؤ میں سپرد خاک ہوئے۔ (1)

شیخ محمد ابراہیم ذوق اس عہد کے شاعر ہیں جب اردو شاعری میں الفاظ و تراکیب کی شوخی اور چستی محاورہ اور روزمرہ کی خوبصورتی اور قدرت زبان کو بڑی اہمیت دی جاتی ہے اس اعتبار سے ذوق کو اپنی زندگی میں ہی استادی کی خلعت فاخرہ نصیب ہوئی۔ ذوق نے اسی روش کے پیش نظر شاعری کو اپنی خصوصی لوازم سے معطر کیا اور اپنی شاعری کو فکر و خیال کی توانائیوں اور خوبصورتیوں سے مرصع کیا۔

قصیدہ نگاری کے فن سے ذوق کا نام الگ کرنا ایسا ہی مشکل ہے۔ جس طرح گوشت سے ناخن کا جدا کرنا محال ہے۔ قصیدہ نگاری سے ذوق کا نام چسپاں ہے اگر ذوق کو قصیدہ سے قصیدہ کو ذوق سے علیحدہ کر دیا جائے تو یہ فن خزاں کی طرح ویران نظر آئے گا۔

ذوق نے اپنی قصیدہ نگاری کی مشعل کو سودا کے چراغ سے روشن کیا ہے۔ ذوق جب اُنیس سال کے تھے اسی وقت سے وہ ایک مستند قصیدہ گو شمار کئے جاتے تھے چنانچہ اس عمر میں انہوں نے اکبر شاہ ثانی کی تعریف میں ایک قصیدہ کہا اس کا مطلع ہے۔

جب کہ سرطان و اسد مہر کا ٹھہرا مسکن
آب و ایلولہ ہوئے نشوونمائے گلشن

اس قصیدے سے خوش ہو کر اکبر شاہ ثانی نے ذوق کو "خاقانی ہند" کا خطاب عطا فرمایا۔ ذوق نے اپنے قصائد میں شاعری کے تمام لوازمات کو بڑی مہارت حسن اور قرینے کے ساتھ سمویا ہے۔ وہ اپنے قصائد محض مدح سرائی کے لئے نہیں کہتے بلکہ بعض صورتوں میں وہ مقصدی پہلوؤں پر بھی زور دیتے ہیں۔ اس طرح وہ قصائد سے اصلاح احوال کا کام بھی لیتے ہیں۔ وہ شگفتہ پیرائے میں دنیا کی بے ثباتی، اشیاء کی جزئیات نگاری اور اخلاق و اطوار کی صحیح صحیح نقشہ کشی اور مصوری کرنے کی بھی اپنے تئیں پوری پوری کوشش جاری رکھتے ہیں۔ اور حتی الامکان ان کی کوشش یہی ہوتی ہے کہ بیان میں شستگی اور سلاست برقرار ہے مگر اس سلاست میں بھی وہ موتی پرو دیتے ہیں

اے ذوق تکلف میں ہے تکلیف سراسر
آرام سے ہیں وہ، جو تکلف نہیں کرتے

ایک دفعہ ذوق نے بہادر شاہ ظفر کی شان میں ایک قصیدہ کہا جس کا مطلع ہے۔

شب کو میں اپنے سر بستر۔ خواب راحت
نشہ علم میں سرمست غرور و نخوت

اس قصیدے کے معاوضے میں بہادر شاہ ظفر نے ذوق کو ایک گاؤں بخش دیا۔ غرضیکہ ذوق نے قصیدہ گوئی میں اپنی زندگی ہی میں "مقام حیات" حاصل کر لیا تھا۔ لیکن ان کی وفات کے بعد ان کا نام قصیدہ گوئی کے گلشن میں مشک ختن کی طرح مہکنے لگا۔

ذوق اپنے دور کے سب سے بڑے قصیدہ نگار سمجھے جاتے ہیں ذوق کے قصائد میں فارسی قصیدے سے براہ راست استفادہ بھی نظر آتا ہے۔ اور اردو قصیدے کا اثر بھی دکھائی دیتا ہے۔ خصوصاً سودا کے قصائد سے وہ یقیناً متاثر ہوئے ہیں۔ ذوق کی قصیدہ نگاری کا جائزہ لینے کے لئے ہمیں قصیدے کے جزئیات کا جائزہ لینا پڑے گا کہ ذوق نے قصیدہ نگاری میں کس حد تک کامیابی حاصل کی ہے۔

ذوق نے ایک قصیدہ اس وقت کہا تھا جب بہادر شاہ ظفر ولی عہد تھے۔ اپنی ولی عہدی کے دوران علیل ہو گئے وہ صحت یاب ہوئے تو اکبر ثانی نے جشن غسل منایا ذوق نے اس موقع پر قصیدہ کہا جس کی تشبیب بہاریہ ہے ذوق فرماتے ہیں۔

واہ واہ کیا معتدل ہے باغ عالم کی ہوا
مثل نبض۔ صاحب صحت ہے ہر موج۔ صبا
بھرتی ہے کیا کیا مسیحائی کا دم بادِ بہار
بن گیا گلزار۔ عالم رشک صد دارالشفا
ہو گیا موقوف یہ سودا کا بالکل احتراق
لالہ، بے داغ یہ پانے لگا نشو نما

ذوق کے قصائد میں کہیں کہیں رندانہ اور عاشقانہ تشبیب ملتی ہے وہ اس قسم کی تشبیب میں بادہ و ساغر اور حسن و عشق کا ذکر کرتے ہیں۔

ساون میں دیا پھر مہ شوال دکھائی
برسات میں عید آئی قدح کش کی بن آئی
کرتا ہے ہلال ابروئے پر خم سے اشارہ
ساقی کو، کہ بھر بادہ سے کشتی طلائی

ذوق کے اس قصیدے کی تشبیب بھی بہت حسین ہے جو انہوں نے بہادر شاہ ظفر کی تخت نشینی کے موقع پر کہی ہے۔ اس تشبیب میں حسن و جمال کی موجیں رقصاں ہیں۔ اس کے علاوہ مبالغہ بھی معتدل اور متوازن ہے۔ ذوق کی یہ تشبیب ملاحظہ ہو،

یوں خوشنما ہے آج جو نور سحر، رنگ شفق
پرتو ہے کس خورشید کا نور سحر، رنگ شفق
یہ جوش نسرین و سمن، یہ لالہ و گل کا چمن
گلشن میں گویا چھا گیا نور سحر، رنگ شفق

ان کے قصائد کی تشبیب میں علمی اور حکیمانہ اصطلاحات کا استعمال بھی زیادہ نمایاں ہو گیا ہے اس لئے ان کے قصائد خاقانی کی یاد دلاتے ہیں۔ مضمون آفرینی اور علمی تحصیل کے اعتبار سے انوری سے متاثر ہوئے۔ ان کی تشبیہات میں بڑی دلکشی پائی جاتی ہے۔

تشبیب کے بعد قصیدے میں گریز کی منزل آتی ہے گریز کی یہ خوبی قرار دی گئی ہے کہ تشبیب کے بعد ممدوح کا ذکر نہایت ہی فطری اور موزوں طریقے سے کیا جائے یعنی بیان میں ایک فطری مناسبت، تسلسل اور ربط قائم رہے۔ سودا کے قصیدوں میں گریز فطری ہوتی ہے وہ نہایت فنکارانہ انداز میں تشبیب کے بعد بیان کا رخ موڑتے ہیں۔ ذوق نے ولی عہد کے جشن غسل صحت کے موقع پر قصیدہ کہا ہے۔ اس کی تشبیب میں دکھایا ہے کہ باغ عالم کی ہوا بہت معتدل ہے چنانچہ ہر شے صحت مند نظر آتی ہے۔ اس کے بعد وہ گریز کی طرف رجوع کرتے ہیں۔

واقعی کس طرح سے صحت نہ اک عالم کو ہو
جبکہ ہو اس کی نوید غسلِ صحت جاں فزا

یہ گریز مختصر بھی ہے اور فطری بھی یہاں تشبیب اور گریز میں کوئی فاصلہ نہیں ہے اس کے بعد مدح فطری انداز میں شروع ہو جاتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ذوق کے ہاں گریز بہت فطری انداز میں نمایاں ہوتی ہے لیکن بعض اوقات ان کے قدم ڈگمگا جاتے ہیں کبھی کبھی تشبیب اور

گریز میں ایک خلا رہ جاتا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ دو اینٹوں کے درمیان کچھ جگہ چھوٹی ہوئی ہے۔ ذوق کے قصیدے میں رندانہ مضامین بھی نظم ہیں جیسے

پیری میں بُر ضرور ہے جام شراب ناب
پائے فروغ صبح نہ بے نور آفتاب
لیکن ہے ابر رحمتِ باری سے درخشاں
دامان ترا مرا روش دامنِ سحاب

قصیدے کا سب سے ضروری جز مدح سرائی ہے۔ اور اسی پر قصیدے کی بنیاد ہوتی ہے۔ عربی قصائد میں مدح حقیقت اور واقعیت سے بھرپور ہوتی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ جب ایک عرب شاعر کو کسی نے مدح پر مجبور کیا تو اس نے جواب دیا کہ "تم کچھ کر کے دکھاؤ تو میں تمہاری مدح کروں۔" مگر فارسی اور اردو میں مدح کا معیار خیال آفرینی اور مبالغہ ہوتا ہے۔ یہاں ممدوح کی ذات میں مثالی خصوصیات فرض کر کے بیان کی جاتی ہیں۔ قصیدوں میں مدح کا حصہ اکثر تکرار مضامین کی وجہ سے بے لطف ہو جاتا ہے۔

مدح میں ممدوح کے اوصاف کی تعریف کی جاتی ہے۔ مثلاً شجاعت، عدل، علم، سخاوت وغیرہ۔ شجاعت کے ضمن میں جب ایک ممدوح کی تلوار، گھوڑے اور ہاتھی کی تعریف نہ کی جائے مدح مکمل نہیں ہوتی۔ عدل اور علم کے بارے میں بار بار چند تشبیہات، استعارات اور تلمیحات سے کام چلایا جاتا ہے۔ سخاوت کا بیان البتہ حسن طلب کی ذیل میں آتا ہے۔ جس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ ممدوح کی سخاوت کی تعریف کر کے صلہ حاصل کیا جائے۔

جہاں تک ذوق کا تعلق ہے وہ رسم مدح نبھاتے ہیں انہوں نے زیادہ تر اکبر شاہ ثانی اور بہادر شاہ ظفر کی مدح کی ہے۔ اسی میں سارا زورِ قلم صرف کر دیا ہے۔ انہوں نے سلاطین کی سخاوت، شجاعت اور عدالت وغیرہ کی تعریف کی ہے۔

ذوق نے بہادر شاہ ظفر کی صحت یابی کے وقت پر شکوہ قصیدہ کہا اور بادشاہ کی صحت یابی کا اثر کائنات پر دکھایا وہ فرماتے ہیں۔

عجب نہیں یہ ہوا سے کہ مثل ۔ نبض صحیح
کرے اگر حرکت موج چشمہ تصویر
نہ برق کو تپ لرزہ، نہ ابر کو ہوزکام
نہ آب میں ہو رطوبت، نہ خاک میں تبخیر

غرضیکہ بادشاہ کی صحت یابی اس قدر مبارک ہے کہ سطح گیتی سے سارے امراض ختم ہو گئے ہیں۔ اگرچہ ان اشعار میں مبالغہ موجود ہے مگر بادشاہ کو خوش کرنے کے لئے قصیدہ گو شعرا یہی نسخہ استعمال کرتے

تھے۔اسی قصیدے میں ذوق نے بہادر شاہ ظفر کی دیگر خوبیوں پر بھی روشنی ڈالی ہے مثلاً وہ کہتے ہیں۔

مجال کیا کہ ترے عہد میں شرر کی طرح
اٹھائیں سر کو شرارت سے سر کشان شریر

ان اشعار میں ذوق نے بہادر شاہ ظفر کی شان میں عید کے موقع پر جو قصیدہ کہا ہے۔اس کی مدح بھی بہت شاندار ہے۔ذوق بادشاہ کی تعریف یوں کرتے ہیں۔

تیرا دروازہ دولت ہے مقام امید
تیرا دیوان عدالت ہے محلِ عبرت

قصیدے کا آخری حصے میں ممدوح کو بلند اقبال اور درازی عمر کی دعا دی جاتی ہے۔اس کے ساتھ قصائد میں ایک اور روایت بن گئی ہے کہ ممدوح کو دعا دینے کے ساتھ اس کے دشمنوں اور حاسدوں کو بد دعا دی جاتی ہے۔یہ دونوں چیزیں یعنی دعا اور بد دعا قصائد میں لازم و ملزوم کی حیثیت اختیار کر گئی ہیں،ذوق کی دعاؤں میں نازک خیالی اور معنی آفرینی نظر آتی ہے۔ساتھ ہی چاپلوسی کا رنگ بھی غالب نظر آتا ہے۔ذوق بادشاہ کے غسل صحت کے موقع پر ان کو یوں دعا دیتے ہیں۔

عطا کرے تجھے عالم میں قادر قیوم
بجاہ و دولت و اقبال و عزت و توقیر

ذوق نے ذیل کے اشعار میں بادشاہ کے دشمنوں کو بد دعا دی ہے۔

ذوق کرتا ہے دعائیہ پہ اب ختم سخن
کہ زباں کو ہے نہ یارا، نہ قلم کو طاقت
خیر خواہوں کے تیرے چہرہ پہ ہو رنگ نشاط
اور بد خواہوں کے رخساروں پہ اشک۔ حیرت
دوستوں کو ہو ترے گنج گہر روز نصیب
ہو نہ جز اشک سر دامنِ اعدا گوہر؟

ذوق کے قصائد مجموعی طور پر اعلیٰ معیار کے حامل ہیں مگر سودا کے مقابلے میں ان میں تصنع اور آورد زیادہ ہے۔ذوق کے قصائد کی فضا بھی بہت محدود ہے۔انہوں نے صرف شاہی دربار کا مشاہدہ کیا۔اس سے ہٹ کر انہوں نے کائنات پر نظر نہیں دوڑائی۔اسی لئے ان کی نگاہ صرف درباری ماحول تک محدود رہی۔انہوں نے فطرت کا بھی مشاہدہ نہیں کیا اس لئے ان کے قصائد میں چمن لالہ و گل کے بجائے دربار کے نقش و نگار زیادہ جلوہ گر ہیں۔کلیم الدین احمد لکھتے ہیں،

"ذوق نے بھی قصیدے نہایت اہتمام و کاوش سے لکھے ہیں ہر قصیدے کا رنگ جدا ہے، ہر قصیدہ

میں ایک نئی بات پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔"

ذوق نے سودا کے بعد فن قصیدہ کو زندہ رکھا۔ نازک خیالی، علمیت، سنجیدگی، صنائع اور تشبیہات کے استعمال سے اسے چار چاند لگا دیے۔ لیکن وہ سودا کے پائے کے شاعر اور قصیدہ گو نہیں ہیں، ڈاکٹر اعجاز حسین ذوق کی قصیدہ نگاری کے بارے میں لکھتے ہیں،

"قصیدہ گوئی میں ذوق کا پایہ بہت بلند ہے سودا کے بعد اس صنفِ شاعری کے معیار کو قائم رکھنے میں انہوں نے بڑی قابلیت سے کام لیا مضامین میں تنوع اور بیان میں زور علمیت خاص طور پر نمایاں ہے۔ الفاظ کا نادر اور دلکش ذخیرہ خوبی سے یکجا کرتے ہیں۔ ترنم کا بہت خیال رکھتے ہیں تشبیب میں عموماً ندرت اور پرکاری سے کام لیتے ہیں مختلف مسائل پر بحث بھی کرتے جاتے ہیں۔ باجود سنگلاخ زمین و الفاظ کے ذہن میں کو رکاوٹ نہیں ہوتی، مگر بلند تخیل کی کمی، جامعیت ذوق کو سودا کے برابر نہیں پہنچنے دیتی۔"

ذوق اردو کے نامور قصیدہ گو تھے۔ یوں تو انہوں نے دیگر اصناف سخن میں طبع آزمائی کی ہے لیکن قصیدہ نگاری میں سودا کے بعد "خاقانی ہند" ذوق کا مرتبہ سب سے بلند ہے۔ ان کے قصیدوں میں قصیدہ گوئی کے تمام فنی لوازم موجود ہیں۔ اگرچہ ان کا بیشتر کلام 1857ء کی جنگ آزادی میں تلف ہو گیا۔ تاہم ان کے موجودہ دیوان میں تیس سے زائد قصیدے موجود ہیں۔ ان کے قصائد علمی اصطلاحات سے پر ہیں جن سے ان کی علمیت اور بالغ نظر کا اندازہ ہوتا ہے۔ ذوق کے قصیدوں میں وہ خوبیاں ملتی ہیں جو اس فن کے لئے لازم قرار دی گئی ہیں۔ یعنی مضامین کی تازگی، تخیل کی بلندی، زور و جوش، متانت و سنجیدگی، صفائی اور چستی، علمی اصطلاحات اور تلمیحات،

مناسب و موزوں تشبیہات و استعارات، زبان کا لطف، فصاحت، روانی، موزوں و مناسب الفاظ کا استعمال ذوق نے مشکل اور سنگلاخ زمینوں میں بھی بہت اچھے قصیدے لکھے ہیں جو ان کی پختہ کاری کا بین ثبوت ہے۔ ذوق کے قصیدوں میں تخیل کی بلندی، مضمون آفرینی، جدت کی بہترین مثالیں موجود ہیں۔

بہر حال اتنا تو تسلیم کرنا ہوگا کہ قصیدہ گوئی کے میدان میں ذوق کا ایک اعلیٰ مقام ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ان کو سودا پر برتری کا حاصل نہیں ہے۔ مگر اتنا ہم بلا تامل کہہ سکتے ہیں کہ ذوق کی زبان سودا کی زبان سے زیادہ صاف، ستھری اور نکھری ہوئی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ سودا کے عہد میں زبان مشکل پذیر ہو رہی تھی رفتہ رفتہ زبان میں ترقی ہوئی اور اس پر نکھار آیا۔ یہاں تک کہ ذوق کے عہد میں وہ صاف ہو کر آب و آئینہ بن گئی۔ اس لئے ذوق کے قصائد میں روانی، سلاست، نغمگی اور موسیقیت سودا کے مقابلے میں زیادہ ہے۔ البتہ فن کے لحاظ سے سودا کو ذوق پر برتری حاصل ہے۔ ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ سودا کے

قصائد فنی اعتبار سے نقشِ اول ہیں اور ذوق کے قصائد نقشِ دوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور آخر میں فراق گورکھپوری کی رائے پر اپنی بات ختم کرتے ہیں وہ لکھتے ہیں:

"ذوق کے کلام میں اردو نے اپنے آپ کو پایا، روایتی باتوں کو اتنی سنوری ہوئی اور مکمل شکل میں پیش کر دینا ایک ایسا کارنامہ ہے جسے آسانی کے ساتھ بھلایا نہیں جا سکتا۔(2)

ماحصل:

قصیدہ کا موضوع اس لیے بھی چنا گیا کہ آجکل یا موجودہ دور میں قصیدہ اس شدومد سے نہیں لکھا جا رہا بلکہ خطوط کی طرح یہ صنفِ ادب بھی معدوم ہوتی جارہی ہے۔ آج کی نسل کو اگر یہ بتایا جائے کہ غزل کی طرح قصیدہ بھی لکھا جاتا تھا اور اردو ادب کے نامور شعرا جن میں مرزا محمد رفیع سودا، شیخ ابراہیم ذوق اور جناب محسن کاکوروی کے علاوہ بھی بڑے شعرا نے اس میں طبع آزمائی کی تو آج کا قاری کہتا ہے کہ ہمیں یہ تو معلوم ہے کہ یہ تمام حضرات اچھے اور بڑے شاعر تو تھے ان کے اشعار بھی لوگوں کو زبانی یاد ہیں مگر جب اردو قصیدے کی بات کی جائے تو لوگ حیرانگی کا اظہار کرتے ہیں۔ قصیدے پر تحقیقی کام اس لیے بھی ضروری تھا تاکہ آج کا قاری اور ادب کا طالب علم اس کے تاریخی پہلوؤں کے بارے میں جان سکے۔

اردو غزل، نظم، اور دیگر اصنافِ سخن کی طرح قصیدہ بھی اسی اہمیت کا حامل ہے، اس کے ارتقاء کے بارے میں جاننے کے لیے بہت ضروری تھا کہ اس پر تحقیق کی جائے تاکہ اردو ادب کے طالب علم اس کی اہمیت و افادیت سے بہرہ مند ہو سکیں اور یہ جان سکیں کہ جس دور میں قصیدہ لکھا جا رہا تھا اس وقت کے حکمرانوں کی سیاسی اور ادبی سوچ کیا تھی اور ادیب کے لیے قصیدہ لکھنا وقت کی ضرورت تھی یا بادشاہوں کی خواہش۔

موجودہ دور میں چونکہ ادبی کتب کا دن بدن فقدان پیدا ہوتا جا رہا ہے اس لیے ضروری تھا کہ اس ٹاپک پر تحقیق کر کے پوشیدہ حقائق کو قاری کے سامنے لایا جا سکے، اور ادب کے طالب علم کو حقائق سے آگاہ کیا جا سکے۔

کسی بھی تحقیقی کام کو عام قاری تک پہنچانا اداروں کا کام ہوتا ہے ہم جو بھی تحقیقی کام کر رہے ہیں وہ شعبۂ اردو کی الماریوں کی زینت ہی بنے گا کیونکہ شعبۂ اردو ہی اس کام کو قاری تک پہنچانے کا ذمہ دار ہے۔ اب یہ ذمہ داری وہ کہاں تک قبول کرتا ہے یہ وقت بتائے گا۔ اس تحقیقی کام کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کے لیے تمام تر وسائل بروئے کار لائے گئے ہیں اور یہ کوشش کی گئی ہے کہ پوری ایمانداری کے ساتھ حقائق کو عام قاری کے سامنے لایا جائے۔

☆☆☆

حوالہ جات:

(1) محمد فیض احمد، ڈاکٹر، کا مضمون: "سوداؔ کی قصیدہ نگاری"
(http://www.siasat.com/urdu/news سوداؔ کی قصیدہ نگاری)

(2) ttp://ghubar-e-khater.blogspot.com/2011/09/blog-post_28.html
http://ur.wikipedia.org مولوی۔عبدالحق

کتابیات:

1۔ محمد سید معراج، ڈاکٹر، کا تحقیقی مقالہ "مولوی عبدالحق فن اور شخصیت"
(zmeurdu.net/ بابائے اردو مولوی عبدالحق۔ فن اور شخصیت)

2۔ http://anjumantaraqqi-e-urdupakistan-rcpia.blogspot.com/p/blog-page_7877.html

3۔ https://www.facebook.com/adabiyaat.urdu/posts/1877950114096454

4۔ معراج جامی، سید، کا مضمون بعنوان "بابائے اردو مولوی عبدالحق اور ان کے کارنامے"
http://www.thesundayindian.com/ur/story/
maulve-abdul-haque-father-of-urdu-and-his-achievements/7/1014/

5۔ http://ur.wikipedia.org مولوی۔عبدالحق

6۔ http://alqlm.org/threads/?10211

7۔ عرفان شاہ، پروفیسر: "مولوی عبدالحق کا شخصی استعارہ"
(https://groups.google.com/forum/#!topic/bazmeqalam/RRT0yaKNirY)

8۔ جمیل احمد انجم، پروفیسر: "تاریخ زبان و ادب اُردو"، علمی کتاب خانہ لاہور

9۔ سکسینہ، رام بابو، ڈاکٹر: "تاریخ ادب اُردو"، علمی کتاب خانہ لاہور

☆☆☆

maablib.org

باب چوبیسواں:

زبان کیا ہے: تعریف و تاریخ

زبان کیا ہے سے مراد یہاں Tongue نہیں ہے بلکہ Language ہے اور زبان لسان سے یا بولی سے وجود پاتی ہے۔ بولی اس وقت تک زبان کا درجہ نہیں پا سکتی جب تک اس میں ادب نہ لکھا جائے یعنی شاعری یا نثر لکھنے والے ادیب اس زبان میں اپنی نگارشات لکھیں اور وہ کتاب کی صورت میں یا رسائل میں یا اخبارات میں چھپے۔ زبان کے وجود میں آنے کا سفر دنوں، مہینوں یا سالوں پر نہیں بلکہ یہ صدیوں پر محیط ہے۔ اگر ہم اردو زبان کی بات کریں تو کھڑی بولی، سنسکرت، ریختی، برج بھاشا یا لشکری سے جنم لے کر موجودہ حالت میں پہنچنے میں سات صدیوں کی مسافر ہے۔

زبان کیا ہے؟ اسی سوال کا جواب دینے کے لئے یہ تحقیقی کام سونپا گیا تھا۔ شعبۂ اردو کی لائبریری حسب معمول خاموش رہی ہاں البتہ لوکل مارکیٹ سے ایک دو کتابیں ضرور مل گئیں جن سے استفادہ حاصل کیا گیا، ڈاکٹر آغا ناصر نے شعبۂ اردو کو خدا حافظ کہتے کہتے اپنے علم اور تجربے سے کچھ نہ دیا بلکہ بڑی مشکل سے ایک ہفتے کی کلاس میں کتاب سے ریڈنگ ضرور کروا دی جیسے کسی اسکول میں نئی کلاس کے بچوں کو نئی کتاب سے متعارف کرایا جاتا ہے۔ خیر وہ اب ماضی ہو چکے انہیں اچھا برا کہنا بھی زیب نہیں دیتا انہوں نے اپنی عقل و دانست کے مطابق جو بھی کیا اس کے لئے وہ خود ہی ذمہ دار ہیں۔ اس اسائنمنٹ میں جو مواد درکار تھا اس کے لئے ویب سے بھی مدد لی گئی اور ادب کے دیگر اساتذہ سے بھی۔ کچھ تحقیقی مقالات اور مضامین سے بھی استفادہ کیا گیا۔ امید ہے اس تحقیقی کام سے ادب کے طالب علم بہت افادہ حاصل کریں گے۔ اور شعبۂ اردو میں مستقبل کے اسکالرز کے لئے بھی مشعل راہ کا کام دے گا۔

زبان۔ (ف بفتح اول زیر بضم دوم۔۔ پہلوی میں زفان تھا) ا جیبھ ۲ بول چال۔ روزمرہ ۳ وہ بولی جس کے ذریعے سے انسان اپنے دل کی بات ظاہر کر سکے۔ ص306(1)

زبان (language) ایک ایسا نظام ہے جس میں مختلف آوازوں اور اشاروں کی مدد سے ایک دوسرے سے رابطہ کیا جاتا ہے یا معلومات کا تبادلہ کیا جاتا ہے۔ اگرچہ انسانوں کے علاوہ مختلف جاندار آپس میں تبادلہ معلومات کرتے ہیں مگر زبان سے عموماً وہ نظام لیا جاتا ہے جس کے ذریعے انسان ایک دوسرے سے تبادلہ معلومات و خیالات کرتے ہیں۔ دنیا میں اس وقت بھی ہزاروں مختلف زبانوں کا وجود ہے جن میں سے کئی بڑی تیزی سے ناپید ہو رہی ہیں۔ مختلف زبانوں کی تخلیق و ترقی کا تجزیہ لسانیات کی مدد

سے کیا جاتا ہے۔ عام طور پر زبانیں معاشرے کی ضرورت اور ماحول کے اعتبار سے ظہور پذیر ہوتی اور قرار رہتی ہیں لیکن زبانیں مصنوعی بھی ہوتی ہیں مثلاً اسپیرانتو اور وہ زبانیں جو شمارندہ (Computers) میں استعمال ہوتی ہیں۔

چیکوسلوواکیہ کی ایک مثل ہے کہ ایک نئی زبان سیکھو اور ایک نئی روح حاصل کرو:

Learn a new language and get a new soul

یہ ایک حقیقت ہے کہ زبان کا بہت گہرا تعلق انسان کے ذہنی ارتقاء سے ہے۔ اگرچہ زیادہ زبان جاننا بذات خود انسانی ارتقاء کے لئے ضروری نہیں لیکن انسانی ارتقاء کا تجربہ وہی لوگ کرتے ہیں جو ایک سے زیادہ زبانیں جانتے ہوں۔ مصر کے مشہور ادیب ڈاکٹر احمد امین نے اپنی خودنوشت سوانح عمری میں لکھا ہے کہ پہلے میں صرف اپنی مادری زبان (عربی) جانتا تھا۔ اس کے بعد میں نے انگریزی سیکھنا شروع کیا۔ غیر معمولی محنت کے بعد میں نے یہ استعداد پیدا کر لی کہ میں انگریزی کتب پڑھ کر سمجھ سکوں۔ وہ لکھتے ہیں کہ جب میں انگریزی سیکھ چکا تو مجھے ایسا محسوس ہوا گویا پہلے میں صرف ایک آنکھ رکھتا تھا اور اب میں دو آنکھ والا ہو گیا۔ یہ اللہ کا فضل ہے کہ میں اپنی مادری زبان کے علاوہ دوسری زبانیں سیکھنے کا موقع پا سکا۔ میں کم وبیش 5 زبانیں جانتا ہوں: اردو، عربی، فارسی، انگریزی، ہندی۔ اگر میں صرف اپنی مادری زبان ہی جانتا تو یقیناً معرفت کے بہت سے دروازے مجھ پر بند رہتے۔

زبان کی اقسام اور حیثیتیں زبان مادری زبان دوسری زبان سرکاری زبان دفتری زبان قومی زبان رابطے کی زبان تحریری زبان اشاروں کی زبان وغیرہ۔

اردو زبان کی لسانی مفاہمت کے بارے میں ڈاکٹر سلطانہ بخش کا خیال ہے کہ اردو پاکستان کی قومی، علمی اور ثقافتی زبان ہے۔ اگرچہ اس زبان کو سرکاری حیثیت حاصل نہیں ہے تاہم یہ بڑی جامع زبان ہے۔ اس کی اپنی تاریخ ہے اور اس کے دامن میں بڑی وسعت ہے۔ اردو زبان کا شمار بھی دنیا کی بڑی زبانوں میں ہوتا ہے۔ یونیسکو کے اعداد وشمار کے مطابق عام طور پر بولی اور سمجھی جانے والی زبانوں میں چینی اور انگریزی کے بعد یہ تیسری بڑی زبان ہے اور رابطے کی حیثیت سے دنیا کی دوسری بڑی زبان ہے۔ کیونکہ برصغیر پاک وہند اور دنیا کے دوسرے خطوں میں 80 کروڑ سے زیادہ افراد اسے رابطے کی زبان کی حیثیت سے استعمال کرتے ہیں۔ اردو مشرق بعید کی بندرگاہوں سے مشرق وسطی اور یورپ کے بازاروں، جنوبی افریقہ اور امریکہ کے متعدد شہروں میں یکساں مقبول ہے۔ یہاں ہر جگہ اردو بولنے اور سمجھنے والے مل جاتے ہیں۔ یہ زبان ایک جامد اظہار اور ابلاغ کا جاندار ذریعہ ہے۔

اردو زبان کو تو عام طور پر سولہویں صدی سے ہی رابطے کی زبان تسلیم کیا جاتا ہے۔ یہ تسلیم شدہ امر ہے کہ اس رابطے کی توسیع عہد مغلیہ میں فارسی زبان کے واسطے سے ہوئی۔ اردو زبان کی ساخت میں

پورے برصغیر کی قدیم اور جدید بولیوں کا حصہ ہے۔ یہ عربی اور فارسی جیسی دو عظیم زبانوں اور برصغیر کی تمام بولیوں سے مل کر بننے والی، لغت اور صوتیات کے اعتبار سے دنیا کی سب سے بڑی اور قبولِ عام کے لحاظ سے ممتاز ترین زبان ہے۔

اردو ایک زندہ زبان ہے اور اپنی ساخت میں بین الاقوامی مزاج رکھتی ہے۔ یہ زبان غیر معمولی لسانی مفاہمت کا نام ہے۔ اس کی بنیادی مختلف زبانوں کے اشتراک پر رکھی گئی ہے۔ اردو گویا بین الاقوامی زبانوں کی ایک انجمن ہے۔ ایک لسان الارض ہے ۳ جس میں شرکت کے دروازے عام و خاص ہر زبان کے الفاظ پر یکساں کھلے ہوئے ہیں۔ اردو میں مختلف زبانوں مثلاً ترکی، عربی فارسی، پرتگالی، اطالوی، چینی، انگریزی، یونانی، سنسکرت اور مقامی بولیوں اور بھاشا یا ہندی سے لیے گئے ہیں۔

غیر زبانوں سے جو الفاظ براہ راست اردو کے ذخیرہ الفاظ میں شامل ہو گئے ہیں ان میں ۴۸۵۷ الفاظ عربی کے، ۱۲۰۶ الفاظ فارسی کے، ۱۰۵ الفاظ ترکی کے، گیارہ الفاظ عبرانی کے اور سات الفاظ سریانی زبان کے ہیں۔ مزید یہ کہ یورپی زبانوں میں سے انگریزی کے پانچ سو، اور ایک سو ترپن ایسے ہیں جو مختلف یورپی زبانوں، یونانی، لاطینی، فرانسیسی، پرتگالی، اور ہسپانوی زبانوں سے مستعار لیے گئے ہیں۔

اردو میں شامل اصل دیسی الفاظ کا تناسب سو تین فیصد، سامی، فارسی، اور ترکی زبان کے الفاظ تقریباً ۵۲ فی صد اور یورپی الفاظ کا تناسب صرف ایک فی صد ہے۔ اس جائزے سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اردو ایک بین الاقوامی مزاج کی حامل زبان ہے۔ اس میں نہ صرف عربی، فارسی یا مقامی بولیوں کے الفاظ ہیں بلکہ دنیا کی ہر قوم اور ہر زبان کے الفاظ کم و بیش شامل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کے مزاج میں لچک اور رنگا رنگی ہے لیکن وہ کسی زبان کی مقلد نہیں ہے، بلکہ صورت اور سیرت دونوں کے اعتبار سے اپنی ایک الگ اور مستقل زبان کی حیثیت رکھتی ہے۔

غیر زبانوں کے جو الفاظ اردو میں شامل ہیں وہ سب کے سب اپنے اصلی معنوں اور صورتوں میں موجود نہیں بلکہ بہت سے الفاظ کے معنی، تلفظ، املا اور استعمال کی نوعیت بدل گئی ہے۔ اردو مخلوط زبان ہونے کے باوجود اپنی رعنائی، صناعی اور افادیت کے لحاظ سے اپنی جداگانہ حیثیت رکھتی ہے۔ اس نے اپنی ساخت، مزاج اور سیرت کو دوسری زبانوں کے تابع نہیں کیا۔ ان ہی ظاہری و معنوی خصوصیات اور محاسن کے اعتبار سے یہ دنیا کی اہم زبانوں میں شمار کی جاتی ہے۔

"کسی زبان کی آوازوں اور کلمات کو ضبطِ تحریر میں لانے کے لیے جو مربوط نظام وضع کیا جاتا ہے اسے رسم الخط کہتے ہیں۔ علمائے لسانیات کے نزدیک ایک اچھے رسم الخط کے لیے ضروری ہے کہ اس میں زبان کی ہر آواز کے لیے ایک مخصوص نشان ہو جو اس آواز کو واضح طور پر ادا کر سکے اور دوسرے وہ رسم الخط کی صورت کے لحاظ سے جاذبِ نظر اور عملی لحاظ سے سہل ہو" (2)

اردو رسم الخط زبان کی ساری مروج آوازوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ اردو کے حروف بناوٹ کے لحاظ سے حد درجہ سادہ اور اشکال کے اعتبار سے بہت کم ہیں۔ اردو زبان اپنے الفاظ کی بناوٹ کی بناء پر دنیا کی ہر زبان کے مقابلہ میں لکھنے، پڑھنے اور سیکھنے کے حوالے سے آسان ترین زبان ہے۔ اس کے علاوہ اردو زبان میں اخذ و جذب کی بے پناہ صلاحیت ہے۔ یہ ایک قائم بالذات زبان ہے۔ اس میں یہ صلاحیت ہے کہ دوسری زبانوں سے مفید مطلب الفاظ لے لیتی ہے۔ اگر وہ لفظ اس کے مزاج کے ہم آہنگ ہے تو جوں کا توں رہنے دیتی ہے اور اگر ہم آہنگ نہیں ہے تو اس کو ہم آہنگ بنا لیتی ہے۔ اردو اپنے مزاج میں وسیع القلب زبان ہے۔

اردو میں الفاظ سازی کی بھی گنجائش ہے۔ کسی زبان کی ترقی کا انحصار اس کی الفاظ سازی کی اہلیت اور انھیں برتنے کی قوت پر ہوتا ہے۔ اردو میں یہ صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہے۔ ایک اندازے کے مطابق اس وقت اردو زبان میں عام طور پر استعمال ہونے والے لفظوں کی تعداد تین لاکھ سے زیادہ ہے۔ اصطلاحی الفاظ ان کے علاوہ ہے۔ الفاظ کا اتنا بڑا ذخیرہ انگریزی کے علاوہ غالباً کسی اور زبان میں نہیں ہے۔ اور چونکہ بین الاقوامی مزاج کی حامل زبان ہے اور اس حیثیت سے اصلاحات سازی کی عالمی کوششوں سے یکساں استفادہ کر سکتی ہے۔

اردو زبان اپنی لسانی مقاہمت اور افادیت کے علاوہ اپنے اندر ایک تہذیبی اور ثقافتی پہلو بھی رکھتی ہے۔ یہ اپنے علمی، ادبی اور دینی سرمائے کے اعتبار سے بڑی باثروت زبان ہے۔ اردو میں وسعت پذیری کی بے پناہ طاقت موجود ہے۔ یہ جتنی وسیع ہے اتنی ہی عمیق بھی ہے۔ دینی اور دینوی علوم وفنون کو اپنے اندر سموئے ہوئے ہے۔ پھر بھی اس کی گنجائش بے اندازہ ہے۔ اردو زبان ہماری تہذیب وثقافت کی آئینہ دار ہے۔ دنیا کی قدیم زبانوں کے مقابلے میں اگر چہ یہ کم عمر ہے لیکن ادبی اور لسانی حیثیت سے اس کا پلہ سینکڑوں زبانوں پر بھاری ہے۔ اردو زبان میں ہماری تہذیب وثقافت کی تاریخ محفوظ ہے۔ اس کی بدولت ہم اپنے آپ کو ایک متمدن اور ترقی یافتہ قوم کا جانشین خیال کرتے ہیں۔

اردو چونکہ بین الاقوامی مزاج رکھتی ہے اس لیے نہ وہ مغرب کے لیے اجنبی ہے نہ مشرق کے لیے۔ یورپ کے لوگ کئی صدیوں سے اردو زبان سے واقف ہیں اور انھوں نے اس زبان میں گراں قدر علمی و ادبی کارنامے بھی یادگار چھوڑے ہیں۔ یورپ کے علاوہ دنیا کے مختلف ممالک میں اردو زبان وادب کے تراجم پر کئی زبانوں میں کام ہو رہا ہے۔ اسی طرح اردو میں بھی متعدد زبانوں کی تخلیقات کے تراجم ہوئے اور ہو رہے ہیں، لیکن اس وقت ضرورت اس امر کی ہے کہ غیر زبانوں کے تکنیکی، سائنسی اور علمی وفنی کتب و مضامین کو زیادہ سے زیادہ اردو کے قالب میں ڈھالا جائے تا کہ جدید دور کے تقاضوں کو پورا کیا جا سکے۔ عصر حاضر میں مختلف ملکوں پر زبانوں اور ان کے ادبی خزانوں تک رسائی آسانی سے ممکن ہے۔ وقت

گزرنے کے ساتھ ساتھ زبان وادب کے ذریعے مختلف علاقوں کے رہنے والے لوگ ایک دوسرے کے مزید قریب آسکتے ہیں اور ایک دوسرے کے لسانی و ادبی سرمائے کو سمجھ کر تہذیبی حوالوں سے ایک دوسرے کی شناخت میں مزید اضافہ ہو سکتا ہے۔

اردو زبان محبت کی سفیر ہے۔ یہ مختلف ذہنی دھاروں سے تعلق رکھنے والے، مختلف عقائد سے وابستہ، مختلف مزاجوں کے حامل بڑے گروہوں کی تخلیقی و تصنیفی زبان ہے اور بول چال کی سطح پر دنیا کے لاتعداد ممالک میں وہاں کی گلیوں، کوچوں، بازاروں اور گھروں میں اپنی زندگی کا ثبوت دے رہی ہے اور عالمی سطح پر اپنے حلقہ اثر میں وسعت پیدا کر رہی ہے۔

اگرچہ اس میں شک نہیں کہ اردو ایک جامع زبان ہے۔ تاہم اردو زبان کے تحفظ اور اس کی اہمیت کو تسلیم کروانے کے لیے ہمیں چند نکات پر سنجیدگی سے غور کرنا چاہیے اور اس کے لیے لائحہ عمل مرتب کیا جانا چاہیے۔ اول یہ کہ غیر ملکی زبانوں کے سائنسی علوم وفنون کو اردو کے قالب میں ڈھالا جائے جو وقت کی اہم ضرورت ہے۔ دوئم اردو کو حکومت کی سرپرستی حاصل ہونی چاہیے تاکہ عالمی سطح پر اس کی اہمیت واضح ہو سکے اور اس کا وقار قائم ہو۔ اس کے علاوہ اردو دشمنی کے رویے اور رجحان کا سدباب ضروری ہے۔(3)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا دنیا کی ساری زبانیں ایک زبان سے نکلی ہیں؟ ذیف سید نے ۲۰۱۰ میں اپنی ایک تحقیقی رپورٹ میں لکھتے ہیں" کہا جاتا ہے کہ آدم علیہ السلام اور ان کی قوم ایک ہی زبان بولتی تھی۔ تاہم کچھ عرصے بعد انسان نے ایک مینار بنا کر آسمان تک پہنچنے کی کوشش کی، جسے مینار بابل کہا جاتا ہے۔ خدا نے اس گستاخی کی یہ سزا دی کہ مینار کی مختلف منزلوں پر رہنے والوں کی زبانیں مختلف کر دیں تاکہ وہ ایک دوسرے کی بات نہ سمجھ سکیں۔

تاہم جدید ماہرین لسانیات کا خیال ہے کہ زبانوں میں عقل کو چکرا دینے والا صوتی اور نحوی تنوع ہزاروں سال کے دوران رونما ہوا ہے۔ جب کہ چند ماہرین لسانیات ایسے بھی ہیں جو کہتے ہیں کہ اس تمام تر رنگارنگی یا انتشار کے باوجود ساری کی ساری زبانوں کے ڈانڈے ایک ہی زبان سے ملتے ہیں۔

آخر یہ ماہرین اس نتیجے تک کیسے پہنچے؟ ہم نے یہی سوال میرٹ رولن(Merritt Ruhlen) کے سامنے رکھا جو بعض حلقوں کے مطابق اس وقت دنیا کے سب سے بڑے ماہر لسانیات ہیں۔ موصوف کیلی فورنیا میں واقع سٹینفرڈ یونیورسٹی سے وابستہ ہیں اور لسانیات کے موضوع پر کئی کتابیں تحریر کر چکے ہیں۔ میرٹ رولن اور ان کے ساتھی ماہرین لسانیات تو ضرور ہیں لیکن وہ لسانی تحقیق کے لیے دوسرے سائنسی شعبوں سے استفادہ کرنے سے دریغ نہیں کرتے۔ انھوں نے ابتدائی زبان کا کھوج لگانے کے لیے جدید جینیات اور علم آثار قدیمہ سے بھی بھرپور مدد لی ہے۔

میرٹ رولن کہتے ہیں کہ جدید جینیاتی تحقیق سے معلوم ہوتا ہے کہ تقریباً پچاس ہزار برس قبل

انسانوں کا ایک چھوٹا سا گروہ مشرقی افریقہ سے باہر نکلا اور دیکھتے ہی دیکھتے دنیا بھر میں پھیل گیا۔ خیال کیا جاتا ہے کہ یہ گروہ ایک ہی زبان بولتا تھا اور لیکن وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جیسے علاقائی اور موسمی تغیرات کے زیرِ اثر انسانی رنگ روپ اور خدوخال میں تبدیلیاں آتی گئیں، ویسے ہی یہ ابتدائی زبان مختلف خطوں میں جا کر بدلتے بدلتے ہزاروں مختلف اور باہم ناقابلِ فہم زبانوں میں ڈھلتی گئی۔

میرٹ رولن اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے رولن نے کہا کہ اردو، ہندی، گجراتی، مراٹھی وغیرہ ایک ایسے لسانی گروہ سے تعلق رکھتی ہیں جسے 'انڈک' گروہ کہا جاتا ہے۔ انڈک بذاتِ خود ایک بڑے خاندان 'انڈو یوروپین' سے تعلق رکھتا ہے۔ اسی طرح انڈو یورپین خاندان زبانوں کے ایک اور خاندان سے مشابہت رکھتا ہے جسے 'یورالک' خاندان کہا جاتا ہے۔ اس خاندان میں ترکی، منگولیائی، ہنگیریائی، اور فنش وغیرہ شامل ہیں۔ ان دونوں خاندانوں کو ملا کر 'یوروایشیا ٹک خاندان' کہا جاتا ہے۔

رولن کہتے ہیں کہ دنیا کی تمام زبانوں کو یوروایشیاٹک کی طرح کے 12 بڑے خاندانوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اور دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ 12 خاندان بھی ایک دوسرے سے بالکل الگ تھلگ جزیرے نہیں ہیں بلکہ ان کی کئی خصوصیات ایک دوسرے سے ملتی ہیں، جس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ یہ سارے خاندان شروع میں ایک تھے۔

اس قسم کی تحقیق ایسی ہی ہے جیسے کوئی درخت کے پتوں سے سفر کا آغاز کرے اور ڈنٹھلوں، ٹہنیوں، ڈالیوں اور شاخوں سے ہوتا ہوا تنے تک پہنچنے کی کوشش کرے۔

پروفیسر رولن اور ان کے استاد جوزف گرین برگ اس ضمن میں ایک لفظ 'ٹیک' (tik) کی مثال پیش کرتے ہیں۔ یہ لفظ دنیا کے اکثر لسانی خاندانوں میں پایا جاتا ہے اور اس کا مطلب ہر جگہ کم و بیش ایک جیسا رہتا ہے۔ مذکورہ بالا صاحبان کا خیال ہے کہ اس لفظ کا ابتدائی مطلب تھا 'انگلی'، لیکن بعد میں اسی لفظ کا ماخوذ مطلب ہو گیا، 'ایک' یا 'صرف'۔

اب ذرا دنیا بھر میں اس ایک لفظ کی 'کثرت میں وحدت' کی جلوہ آرائیوں کی چند عجیب و غریب مثالیں ملاحظہ کیجیے:

مطلب	لفظ	زبان	لسانی خاندان
ایک	تک	مابا	افریکی زبانیں
ایک	توک	ڈنکا	ایضاً
ایک	ٹی	ساہو	ایضاً
انگلی	ڈیجیٹس	لاطینی	یورپی زبانیں
انگشتِ شہادت	ان ڈِک س		ایضاً
انگلی	تیک	انو پیاق	اکیموزبانیں
درمیانی انگلی	تیک	الیوٹ	ایضاً
ایک	ٹی ایک	چینی	چینی تبتی زبانیں
درمیانی انگلی	ٹیکا	می ووک	ہندامریکی زبانیں
ایک	تک	ملکے	ایضاً
انگلی، ہاتھ	ٹیکا	کابوآپا	ایضاً
صرف	تیکوا	سیونا	ایضاً

مشہور ماہرِ لسانیات جوزف گرین برگ اسی تنوع کو مزید آگے بڑھانے کی کوشش کرتے ہیں۔
پرانی اردو میں ایک لفظ اکثر دیکھنے میں آتا ہے، ٹک۔ اس کی سب سے مشہور مثال میر کا شعر ہے۔

سرہانے میر کے آہستہ بولو
ابھی ٹک روتے روتے سو گیا ہے

ٹک کا مطلب ہے، ذرا، تھوڑا سا، وغیرہ۔ اگرچہ گرین برگ اور رولن نے مندرجہ بالا فہرست میں اردو کا ذکر نہیں کیا، لیکن لفظ ٹک بھی واضح طور پر اسی قبیل کا ہے۔ اس کے علاوہ چغتائی ترکی میں ایک لفظ پایا جاتا ہے 'تیک' اور اس کا مطلب بھی 'صرف' ہے۔ اسی طرح ترکی کے لفظ 'تیکین' کا مطلب 'ایک ایک کرکے' ہے۔ یہی نہیں بلکہ مغربی چین کے باسی مسلمانوں کی زبان ایغور بھی لفظ 'تک' ملتا ہے، اور اس کا مطلب بھی 'صرف' ہے۔

اب کوئی معترض یہ بھی کہہ سکتا ہے کہ اردو، ایغور اور ترکی میں تاریخی اور جغرافیائی اختلاط پایا جاتا ہے، لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر جنوبی امریکہ کے ملک ایکواڈور میں بولی جانے زبان سیونا (Siona) کے ساتھ اردو کا کیا تعلق ہے؟

یہاں یہ کہنا ضروری ہے کہ پروفیسر رولن کے ناقدین کی کمی نہیں، اور ان میں سے کئی تو ایسے بھی

ہیں جو ان کے نظریات کی انتہائی شد و مد سے مخالفت کرتے ہیں، حتیٰ کہ بعض اوقات تو نوبت تلخ کلامی اور ذاتیات تک پہنچ جاتی ہے۔ یہ معترضین کہتے ہیں کہ اس طرح کے الفاظ کا مختلف زبانوں میں پایا جانا محض اتفاق بھی ہو سکتا ہے۔ یہ الگ بات کہ اپنے اس دعوے کے ثبوت کے طور پر وہ مختلف زبانوں میں ایسے اتفاقیہ الفاظ کی کوئی فہرست فراہم نہیں کر سکے۔

اردو، پنجابی سمیت شمالی ہندوستان کی بیشتر زبانیں 'انڈو یورو پین' خاندان سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان زبانوں میں انگریزی، فرانسیسی، جرمن، روسی، لاطینی، یونانی اور فارسی وغیرہ بھی شامل ہیں۔ انڈو یورو پین خاندان کا ماخذ کیا ہے اور اس کے اولین بولنے والے کون تھے، یہ سوال انتہائی متنازع رہا ہے اور گذشتہ کئی صدیوں سے اس پر بحث و تمحیص جاری ہے۔

ہم نے اوپر تذکرہ کیا تھا کہ رولن علم آثار قدیمہ سے بھی رجوع کرتے ہیں۔ ان کے ساتھی کولن رین فریو مشہور ماہر آثار قدیمہ ہیں۔ انھوں نے 90 کی دہائی میں ایک نظریہ پیش کیا تھا جس کے مطابق آج سے تقریباً سات ہزار برس پیشتر ترکی سے ایک قوم اٹھی اور چند صدیوں کے اندر اندر سارے یورپ اور وسطی ایشیا پر چھا گئی۔ اس قوم کی کامیابی کی وجہ یہ تھی کہ یہ لوگ زراعت کے علم سے بہرہ ور تھے، جب کہ ان سے پہلے یورپ کے 'ابورجنل' یا آبائی باسی صرف شکار سے پیٹ پالا کرتے تھے۔

رین فریو کے مطابق یہ لوگ اپنی زبان بھی ساتھ یورپ لے گئے تھے۔ یہ وہی زبان ہے جسے آج کل 'پروٹو انڈو یورو پین' کہا جاتا ہے۔ اس زبان نے رفتہ رفتہ یورپ کی قدیم زبانوں کو معدوم کر کے ان کی جگہ لے لی۔ ان قدیم یورپی زبانوں کی ایک بچی کچی مثال باسک زبان ہے جو آج بھی سپین اور فرانس کے بعض علاقوں میں بولی جاتی ہے۔

کولن رین فریو اور میرٹ رولن کا خیال ہے کہ بیشتر انڈو یورو پین زبانوں کا منبع ترک کسانوں کی یہی زبان ہے۔ پروفیسر رولن نے مثال دی کہ اس خاندان کی اکثر زبانوں میں واحد متکلم کے لیے جو الفاظ استعمال ہوتے ہیں، وہ حرف م سے شروع ہوتے ہیں، جب کہ مخاطب کے لیے الفاظ ت سے شروع ہوتے ہیں۔

اردو اسی خاندان کی 'بیٹی' ہے، چناں چہ یہاں واحد متکلم 'میں' اور واحد مخاطب 'تم' ہیں، اور قریب قریب یہی حال شمالی ہندوستان کی اکثر زبانوں کا ہے۔ فارسی میں دیکھیے تو وہاں 'من' و 'تو' ملیں گے۔ یہی نہیں بلکہ یورپ کی اکثر زبانوں میں مذکورہ الفاظ کے لیے انھی آوازوں کی تکرار ملے گی، جب کہ لاطینی زبان میں تو مخاطب کے لیے اردو اور فارسی والے 'تو' ہی سے کام چلایا جاتا ہے۔

اوپر باسک کا ذکر آیا تھا۔ اس زبان کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ایک 'لینگویج آئسولیٹ' ہے، یعنی ایک ایسی زبان جس کا تعلق دنیا کی کسی اور زبان سے نہیں ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ پاکستان کے

شمالی علاقے ہنزہ میں بھی ایسی ہی ایک اور ٹینگوج آئسولیٹ بولی جاتی ہے۔ جس کا نام ہے بروشسکی۔ اس زبان کی مثال کچھ یوں سمجھیے کہ جیسے اردو کے افسانہ نگار سید رفیق حسین نے اپنے شاہ کار افسانے 'گئو ڈھا' میں محکمہ انہار کے بارے میں لکھا تھا کہ 'یہ ایک ایسا محکمہ ہے جس کا نہ کسی دوسرے محکمے سے سروکار اور کسی اور محکمے کا اس سے کوئی لینا دینا۔'

ہم نے ڈاکٹر رولن سے پوچھا کہ اگر تمام زبانوں کی بنیاد ایک ہی ہے تو پھر یہ 'اچھوتی' زبانیں کیسے وجود میں آگئیں؟

اس کے جواب میں انھوں نے کہا کہ یہ زبانیں مکمل طور پر ان چھوئی نہیں ہیں اور گذشتہ بیس برسوں میں بعض ماہرین لسانیات نے بروشسکی، باسک اور ایک اور آئسولیٹ کیٹ (Ket) میں کچھ قدر ہائے مشترک تلاش کی ہیں اور حیرت انگیز بات یہ ہے کہ یہ تینوں زبانیں ایک ہی خاندان سے تعلق رکھتی ہیں، جسے 'ڈینے کاکیشین' (Dene Caucasian) کہا جاتا ہے۔ چینی زبان بھی اسی خاندان کی رکن ہے۔

پروفیسر رولن اور ان کے گرو جوزف گرین برگ پر اعتراض کیا جاتا ہے کہ زبانیں اتنی تیزی سے رنگ بدلتی ہیں کہ ان کے ہزاروں سال پرانے ماخذات کے بارے میں کچھ بھی کہنا ناممکن ہے۔ لیکن رولن کہتے ہیں کہ یہ بات بالکل غلط ہے اور کئی الفاظ ایسے ہیں جو بڑی مشکل سے بدلتے ہیں۔ ان الفاظ میں بنیادی اعضا کے نام (ہاتھ، انگلی، آنکھ، ناک، کان، وغیرہ)، بنیادی رشتے (ماں، باپ، بیٹا، وغیرہ) اور قدرتی مظاہر (آگ، پانی، وغیرہ) شامل ہیں اور یہ سب اتنے سخت جان الفاظ ہیں کہ انھیں بدلتے بدلتے بہت وقت لگتا ہے۔

زبان کی شیرازہ بندی کے یہ ماہرین اسی قسم کے ثابت قدم الفاظ کی جڑیں تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور ان کی مدد سے خاندانوں کو گروہوں اور خاندانوں میں تقسیم کرتے ہیں۔ اس وقت میرٹ رولن ایسے ماہرین لسانیات کے سرخیل ہیں اور توقع رکھی جا سکتی ہے کہ آنے والے برسوں میں وہ زبان کے ارتقا پر مزید روشنی ڈالیں گے جس سے نہ صرف علم لسانیات میں اضافہ ہوگا بلکہ انسان کے تاریخی اور تہذیبی سفر کے کئی تاریک گوشے بھی منور ہو جائیں گے۔" (4)

زبان کی تاریخ یعنی History کے بارے میں مزید تفصیلات میں جائیں تو اس کی کچھ اور پرتیں یوں بھی کھل کر سامنے آتی ہیں کہ انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے سوالات کا ہر جواب مل جاتا ہے۔ پروفیسر خلیل صدیقی اپنی کتاب "زبان کا مطالعہ" میں مزید وضاحت فرماتے ہیں کہ "زبان محض اپنے اجزائے ترکیبی کے مجموعے ہی کا نام نہیں ہے۔ فکر، خیال یا جذبے ہی سے زبان جنم نہیں لیتی۔ صرف آلات نطق اسے تخلیق کرتے یا صرف ہوا کے ارتعاش یا آوازوں اور ان کی ترکیب سے زبان وجود میں

نہیں آئی۔ اگر کوئی شخص کسی طرح کسی ایسی کتاب کو صحیح تلفظ کے ساتھ پڑھنا سیکھ لے، جس کی زبان نہ وہ خود سمجھتا ہو، نہ سننے والے تو اس کے سماج میں ان بسیط آوازوں کا مربوط مجموعہ ،،زبان،، نہیں قرار پا سکتا۔ ابان اسی وقت ،،زبان،، ہوتی ہے جب کسی شخص کا ذہن اس کے اصوات کو ابلاغ یا اظہار کا ذریعہ سمجھے اور اسنے وہی یا اس سے ملتا جلتا مفہوم مراد لے جو قائل کا مقصود ہے۔ زبان کی ابلاغی قدر ہی اس زبان بناتی ہے گویا زبان میں مظاہر کی دو نوعیتیں ہیں طبعی اور نفسیاتی۔ اصوات کے تسلسل اور رابطہ طبعی پہلوں ترکیب پاتا ہے قائل اور سامع کے ذہنوں میں ان ان عملات کی تفسیر و معانی سے نفسیاتی پہلو پیدا ہوتا ہے زبان کے ان دونوں پہلوں کا چولی دامن کا ساتھ ہے زبان کا مقدم ترین عنصر وہ اصوات جو کسی خیال اور تصور فکر یا جذبے یا ان کے مجموعے ذہن نشین کر سکیں۔ ولم۔ ایل۔ گراف نے یہ رائے ظاہر کی ہے زبان کی بنیادی اکائی خیال یا جذبے کا مکمل ابلاغ کرتی ہے اور اس جملے سے کہا جا سکتا ہے اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ جب ہم بولنے لگیں تو ابلاغ کی پوری تفصیل ہمارے ذہن میں بالکل واضح ہو۔ ابلاغ کی مکمل تیاری اور آغاز اظہار سے پہلے ذہن مصروف رہتا ہے لیکن یہ ذہنی مصروفیت موزوں الفاظ کی تلاش سے عبارت کیہ جا سکتی ہے جملے کی ترتیب سے نہیں۔ تحریر یا رسم الخط کی تاریخ سے یہ پتہ چلتا ہے کہ شروع شروع میں ابلاغ کے تجربے کے سلسلے انسان نے زبان کے نفسیاتی پہلو پر زیادہ توجہ دی اور صوتی اہمیت توجہ سے بہت کچھ محروم رہی۔ اس لیے اصوات اور ان کے مصرامات کے بجائے تحریر اور اس کی ابلاغی حیثیت پر ہی غور کیا جاتا۔ تحریر ان علامات پر مشتمل ہوتی تھی۔ جو خیالات کی تھوڑی بہت ترجمان تو کرتی تھی لیکن یہ بتانے سے قاصر تھی ان علامات کا تلفظ کس طرح کیا جا سکتا تھا۔ جب اس طریق مطالعہ کو ناکافی سمجھا جانے لگا۔ تو زبان کی صوتی پہلو کی طرف نظر ہوئی زبان کے مطالعے سے یہ نتیجہ نکالا گیا کہ مختلف صوتی مظاہر میں بعض مشترکہ اجزا بھی ہیں جنہیں معانی سے علاوہ کر کے بھی علامتوں کے ذریعہ پیش کیا جا سکتا ہے مشترکہ اجزا کے لیے مشترک علامات وضع کی گئیں (زبان کا مطالعہ: صفحہ نمبر ۲۰)

"اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ زبان کے مسائل سے غافل نہ تھے الفاظ کی تحقیق ان کی ساخت اور معنویت کو ان کی اتفاقی لیکن کم و بیش ایسی مشابہت پر بھی منحصر کیا جاتا رہا ہے۔ جس کی توثیق مفاہیم کے موہوم رشتے یا مناسبت سے ہو سکتی تھی۔ لفظی تحقیق کا یہ انداز یونانی مصنفوں نے اختیار کی اہے، لاطینی مصنفوں نے انہی کی تقلید کی ہے۔ یونانی مفکرین نے پہلی بار اس امر پر بھی غور و خوض کیا ہے کہ آیا الفاظ جن خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ان کے فطری اور لازمی مظہر بھی ہیں یا وہ ان خیالات کی صرف مقررہ اور روایتی علامات ہیں۔ جن کی با قاعدہ ترجمانی دوسری آوازوں سے بھی ہو سکتی ہے۔ اس موضوع پر مسلسل بحثیں ہوتی رہی ہیں۔ افلاطون کی ،،Kratylos،، سے اس حقیقت پر اچھی روشنی پڑتی ہے لیکن یہ بحثیں نتیجہ خیز نہ ثابت ہوئیں۔ اس لئے کہ مفکرین کوئی قطعی رائے قائم ہی نہ کر سکے۔ غالباً اس کی وجہ یہ

ہے کہ ان کے پیش نظر صرف یونانی زبان تھی۔ آج تقابلی لسانیات کی ایک صدی سے زیادہ مدت گزر جانے کے بعد بھی یہ سوال اسی طرح غور طلب ہے۔ یونان میں دو قلیدی الفاظ یعنی فطری (Phuse) اور رواتی (Thesei) نے صدیوں تک مفکروں اور نحویوں کو دو گروہوں میں تقسیم کر رکھا تھا۔ لیکن کچھ ایسے بھی مفکر تھے (مثلاً مکالمات، افلاطون،، میں سقراط) جو یہ بھی تسلیم کرتے تھے۔ کہ اس وقت کی زبان کے الفاظ اور ان کے مفاہیم میں، نیز اسم اور مسمی میں کوئی فطری تعلق نہیں۔ لیکن وہ لوگ ایسی مثالی زبان کی تخلیق کے متمنی بھی تھے۔ جس میں الفاظ اور مفاہیم اسم اور مسمی کے درمیان کوئی معقول منسبت اور مدلل رشتہ بھی ہو۔ اس قسم کے قیاسیات سے فطانت ضروری ٹپکتی ہے۔ لیکن انہیں علم کا درجہ نہیں دیا جا سکتا سائنس جس تعمق نظر، دقیق مشاہدے، حقائق نفس الامر کی با قاعدہ گروہ بندی اور ترتیب کی متقاضی ہے، اس کی پرچھائیاں قدیم یونانیوں کے یہاں برائے نام ہی ملتی ہیں قدیم ہند کے نحویوں نے پہلی بار لسانیاتی مشاہدے اور لسانی درجہ بندی کی اہمیت محسوس کی۔ قدیم بھجنوں کی زبان کئی اعتبار سے متروک ہو چکی تھی لیکن مذہبی تقدس کا اقتضاء یہ تھا کہ ان میں کوئی تصرف نہ ہونے پائے، ایک نقطہ بھی ادھر سے ادھر نہ ہو۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ بھجنوں کی روایت سینہ بہ سینہ نسلاً در نسلاً چلتی رہی۔ اس سے ان آوازوں یا الفاظ کے تجزیے میں بڑی مدد ملی۔ جن کے ذریعہ مفصل بیانات واضح اور بین ہو گئے ہیں باتوں کے نازک مفاہیم کا فرق نمایاں ہو گیا ہے اگرچہ ان میں تصنع تکلف اور اصطلاحات کی بھرمار بھی ہے۔ لیکن صرفی و نحوی ترتیب بلاغت و فطانت بھی قابل داد ہے۔ ان سب کا تجزیہ اعجاز سے کم نہیں۔ ان نحویوں کا طریق کار مغربی نحویوں سے بلکل مختلف ہے۔ جب پانینی اور دوسرے سنسکرتی نحویوں کی تحقیقات انیسویں صدی میں پہلی بار یورپ میں روشناس ہوئیں تو یورپ کی،، لسانیات،، نے ان کا خاصا اثر قبول کیا۔ اس کا ایک ثبوت یہ ہے کہ قدیم ہند کی کچھ فنی اصطلاحات آج بھی مغربی لسانیات میں بلا تکلف استعمال کی جاتی ہیں۔ مثلاً سندھی، اور وہ اصطلاحات جو مرکب اسموں کی مختلف قسموں سے متعلق ہیں۔ (زبان کا مطالعہ: صفحہ نمبر ۲۶)

"یورپ میں علم قواعد کا تدریجی ارتقاسب سے پہلے یونان میں ہوا اور اس کے بعد روما میں۔ ارسطو نے پہلی بار الفاظ کی صرفی تقسیم کی اور لفظ کی حالت کا تصور پیش کیا یونان کے رواقیین نیارسطو کی تقلید ہی نہیں کی بلکہ کچھ اضافے بھی کیئے ڈیونی سیس تھریکس (دوسری صدی قبل مسیح) یونانی گرامر پر باقاعدہ ایک مستقل کتاب تالیف کی۔ یہ کتاب سات ابواب پر مشتمل ہے۔ اس میں صوتیات اور صرف و اشتقاق سے بھی بحث کی ہے۔ اس کے پیش کردہ اصولوں کو سامنے رکھ کر یونانی اور لاطینی کی بہت سی گرامر کی کتابیں لکھی گئیں۔ اپولونیس ڈسکولس (دوسری صدی عیسوی) کی یونانی گرامر، ڈونیٹس (چھوتی صدی عیسوی) پری شی ان (چھٹی صدی عیسوی) کی لاطینی گرامر کی کتابیں قابل ذکر ہیں۔ ان میں سے بعض کی اصطلاحات لاطینی کے وسیلے سے یورپ کی مختلف زبانوں میں دخیل بن کے رائج ہیں۔

ان اصطلاحات میں سے بعض میں یونانی زبان کے لحاظ سے عجیب وغریب غلطیاں بھی راہ پا گئی ہیں۔ مثلاً انگریزی میں اسم کی حالت کو accusative کہتے ہیں۔ جو دراصل یونانی لفظ aitiatike کا بہروپ ہے یونانی میں aitiatike حالت مفعولی کو کہتے ہیں۔ لیکن انگریزی میں اس کے لئے اصطلاح کا استنباط aitiamai (laccuse) سے ہوگیا ہے یونان اور روما کے بعد اسکندریہ میں ان قدیم مصری شاعروں کے کلام کی تفسیر اور اس ضمن میں الفاظ کی بحث میں موشگافیوں کا دور دورہ شروع ہوا، جن کی زبان متروک اور ناقابل فہم ہو چکی تھی۔ الفاظ کے پیچ وخم کی تفصیل اور معانی کی وضاحت میں موشگافیاں کی جانے لگیں۔ یہاں الفاظ کو عموماً دو اقسام میں تقسیم کیا جاتا تھا۔ قیاس لغوی اور مخالف قیاس لغوی۔ لیکن زبان کی ساخت اور اس کے ڈھانچے پر کسی نے غور وخوض نہیں کیا۔ گویا اسکندریہ میں بھی اشتقاقیات یا تحقیق الفاظ کے سلسلے میں علمی نقطہ نظر پیدا نہ ہوسکا۔

قرون وسطیٰ میں بھی، ،لسانیات، ، نے کوئی ترقی نہیں کی۔ قدیم زبانوں میں سے لاطینی ہی ایک ایسی زبان تھی، جس کی طرف اہل یورپ نے تھوڑی بہت توجہ دی لیکن یہ توجہ بھی کلیسا کی مرہون منت تھی۔" (زبان کا مطالعہ: صفحہ نمبر ۲۷)

"سترہویں اور اٹھارویں صدی میں بائبل کے گاتھک زبانوں میں ترجموں کی وجہ سے ان زبانوں کی تاریخی گرفت کی سہولت پیدا ہوگئی اس دور میں تاریخ السنہ میں برائے نام ہی دلچسپی لی جاتی تھی۔ مفکرین کسی ایک زبان کے فوریہ دور کے ارتقا پر توجہ مرکوز کرنے کے بجائے مختلف ہم عصر زبانوں سے متعلق معلومات فراہم کرنے پر اکتفا کر لیتے تھے روسی مفکر لیبنیز (Leibnitz) لسانیاتی مسائل میں خاصی دلچسپی لیتا تھا۔ ایک آفاقی زبان کے امکان سے متعلق اس کے بعض اقوال قابل توجہ بھی ہیں۔ لیکن اس نے بھی پیٹر اعظم کو یہی ترغیب دلائی کہ مملکت روس کی متنوع زبانوں کے نمونے اکھٹے کئے جائیں لیبنیز (Leibnitz) کی اس تحریک اور ملکہ کیتھرائن ثانی کے ذوق وشوق کے طفیل اس دور کی معروف زبانوں کے اچھے خاصے نمونے یک جا کر لئے گئے۔ گو اس طرح کے فراہم کردہ مواد میں بہت سی خامیاں بھی ہیں۔ لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہ مواد بھی لسانیاتی غور وخوض اور تحقیق کے سلسلے میں آگے چل کر کچھ نہ کچھ کارآمد ضرور ثابت ہوا غالباً ہردس نے پہلی بار بین اللسانی رشتوں سے متعلق رائے قائم کرنے کیلئے گرامر کو لغات پر ترجیح دی۔" (زبان کا مطالعہ: صفحہ نمبر ۲۸)

"اٹھارویں صدی کے مفکرین نے زبان کے فطری آغاز کے مبحث پر بھی غور کیا ہے روسو کا خیال ہے کہ ابتدائی انسانوں نے کوئی تشکیل کرنے کے لئے ، ،معاہدہ عمرانی، ، کی طرح کم وبیش ارادہ سمجھوتہ کیا ہوگا۔ اس کے نزدیک زبان انسان کی ارادی مفاہمت سے پیدا ہوئی ہے روسو کے اس خیال کو زیادہ اہمیت نہیں دی جاسکتی کیونکہ قدیم ترین انسان جو طلاقت لسانی سے (بہ ابلاغ کے) محروم تھے زبان کی ضرورت

محسوس کر کے اپنی بے معنی آوازوں کے بامعنی بنانے پر کس طرح متفق ہو سکتے تھے؟ جب ان کے پاس کوئی ذریعہ ابلاغ ہی نہیں تھا تو آوازوں کے مفاہیم متعین کرنے اور ان سے متفق ہونے کی کیا صورت ہو سکتی تھی؟ مختصر یہ کہ روسو کی رائے لسانیات کی تاریخ میں وقیع نہیں سمجھی جا سکتی۔ کنڈلاک ایسے مرد اور عورت کا تصور پیش کرتا ہے جو لسانی ذریعہ ابلاغ سے محروم تھے اور جنہوں نے اضطراری طور پر زبان کی قدیم ترین شکل کو جنم دیا ہوگا۔ اور پھر بعد میں ان آوازوں سے ملتی جلتی آوازیں نکال کر ایک دوسرے کو سمجھنا اور سمجھانا چاہا ہوگا۔" (زبان کا مطالعہ: ص ۳۱)

"عام حیوانات کی طرح انسان بھی اپنے احساسات کے اظہار کا ذریعہ آوازوں کو ہی بناتا ہے لیکن جب تک ان بسیط آوازوں کی اجہام و تفہیم نہ ہو اس وقت تک ان کے مجموعے کو زبان نہیں کہا جا سکتا انسان جسم اور قوت کے اعتبار سے بہت سے حیوانات سے حقیر سہی لیکن استعداد اور ذہن نے اس کمتری کی تلافی کر دی ہے وہ اپنے حسیات کے طوفان میں سے ایک آدھ لہر کو منفرد کر کے اس کی تفہیم کی استعداد رکھتا ہے۔ مثلاً قدیم ترین انسان نے بھیڑ پر نظر پڑتے ہی اس کی امتیازی خصوصیات تلاش کیں اور ممیانے کو منفرد کر لیا پھر جب دوسری بھیڑ نظر آئی تو اس نے منفرد کی ہوئی مابہ الامتیاز خصوصیت کی بازیافت سے ممیانے کی نقل کر کے اس کی نشان دہی کی۔ اس طرح اس نے بھیڑ کو ایک نام دے دیا۔ اس کے نزدیک بھیڑ ممیانے والا جانور قرار پائی۔ گویا افعال سے اسماء وجود میں آئے اگر زبان عطیہ الہی ہوتی تو اس کا آغاز اسموں سے ہوا ہوتا اس لئے کہ زبان کے آغاز کا منطقی طریقہ یہی ہے۔ قدیم ترین زبانوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں احساس کے مختلف پہلوؤں کا عکس ہے احساس کی کماحقہ ترجمانی نہیں۔ اور خیال کا اظہار استعاروں کے ذریعہ ہوا ہے استعاروں کی وجہ سے مافی الضمیر کی حقیقی ترجمانی نہیں ہوتی، ہاں اس کا شائبہ ضرور ہو جاتا ہے غالباً استعاروں اور مجاز مرسل کے استعمال کی وجہ قدیم انسان کی ذہنی کم مائگی اور ہیجانات کا وفور ہے قدیم زبانوں میں خیال کی رعنائیوں فکر کی بلندی اور گہرائی کو پیش کرنے کے لئے سرمایہ الفاظ برائے نام ہے لیکن مرادفات کی ریل پیل ہے۔ یہ مرادفات بھی ہیجانات کے وفور ہی کا نتیجہ ہیں اس انعامی مضمون سے قطع نظر ہرڈر نے اپنے دوسرے کارناموں سے بھی لسانیات کے لئے نئی راہیں کھولیں۔ اس نے جرمنوں کو ذہنی طور پر اس بات پر آمادہ کیا کہ وہ رومانی ادبوں کے تاثرات قبول کر لیں۔ اس نے جرمن زبان کے عہد متوسط کے ادب اور لوک گیتوں کی قدر و قیمت اور اہمیت کا احساس بھی پیدا کیا۔ اس کے نزدیک زبان اور قدیم ترین شاعری میں گہرا رابطہ ہے قدیم ترین شاعری تہذیب انسانی کی طفولیت کے برجستہ گیت ہی تو ہیں جن کی برجستگی زبان کی برجستہ نمو کی مترادف ہے ہر زبان ادبیات کا وسیلہ ہی نہیں بالذات ادب اور شاعری ہے۔ ہر قوم اپنی زبان کے ایک ایک لفظ کے ذریعہ اپنے مزاج کا اظہار کرتی ہے ہرڈر نے جرمن زبان کے کلموں میں حروف صحیح علل کی ترکیبوں ان کے مقاطع اور اجزاء کی جزالت روزمرہ

اور محاوروں کی ساخت وغیرہ سے خاصی بحث کی ہے۔'' (زبان کا مطالعہ: ص ۳۲)

اٹھارویں صدی کے علماء لسانیات میں شوطیلیس دی بروزیز اور فلدا کا بھی ذکر کیا جا سکتا ہے لیکن ان کے کارنامے نتیجہ خیز نہیں کہلا سکتے اس صدی کے علماء میں سے ھرڈر اور جنیش کے سوا کسی نے ،،لسانیات،، جو براہ راست متاثر نہیں کیا۔ (زبان کا مطالعہ: ص ۳۴)

''انیسویں صدی میں زیادہ سے زیادہ زبانوں کے مطالعے کی وجہ سے زبانوں کی ساخت پر بھی غور کیا جانے لگا ان کے باہمی رشتوں کی چھان بین ان کی گروہ بندی لسانیاتی اسالیب کے تجزیے اور تاریخی شواہد سے مادوں کے ماخذ کی سراغرسی پر توجہ دی جانے لگی اجزائے کلام کے مسائل و مباحث کے سلسلے میں ،،کیسے،، کے ساتھ،، کیوں،، بھی زیر بحث آیا اور لسانیات ایک تاریخی علم بنتی گئی۔ انیسویں صدی کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ہمیں تاریخی نقطہ نظر دیا۔ جنگوں اور بادشاہوں سے قطع نظر کر کے بھی تصور تاریخ کا اطلاق کیا جانے لگا۔ اس طرح ،، ارتقاء،، کا خیال عام ہوا تمام علوم میں تاریخی ارتقاء سے بحث کی جانے لگی اور آہستہ آہستہ ان میں بڑی تبدیلی رونما ہوئی۔ رومانی تحریک سے بھی ثقافتی اور علمی شغف کو فروغ ہوا۔ چنانچہ لسانیاتی نقطہ نظر میں بھی انقلاب آ گیا لسانیات پر تصور ارتقا کے اطلاق نے زبان کے بہت سے اسرار و رموز بے نقاب کر دیئے یہی نہیں بلکہ بشریات اور بہت سے ملکوں کی تاریخ پر بھی ایک نئے زاویے سے روشنی ڈالی۔

بلوم فیلڈ نے یہ رائے ظاہر کی کہ انیسویں صدی میں ولیم جونس اور کولبروک نے یورپ کو ہندی ثقافت سے آشنا کرایا ان کے طفیل اہل یورپ کی دسترس ہندوستانی ثقافت کے مختلف عناصر پر ہوئی اور اس ضمن میں سنسکرت گرامر کے مطالعے کا موقع ملا۔ انہیں سنسکرت گرامر میں بعض ایسے لسانیاتی اکتسابات نظر آئے جن کا انہیں سان گمان بھی تھا۔'' (زبان کا مطالعہ: ص ۳۵)

جسپرسن کا یہ خیال ہے کہ سنسکرت نے اپنا مطالعہ کرنے والوں کو زبان کی جوہر شناسی اور لسانیاتی بصیرت بالالتزام نہیں دی ہے۔ اس کے برعکس ایسی مثالیں ملتی ہیں۔ کہ سنسکرت سے واقفیت ان کے بغیر بھی زبانوں کے باہمی رشتوں اور ان کے ارتقاء سے متعلق ضروری صداقتوں کو سمجھ لیا گیا ہے۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ سنسکرت سے واقفیت کے نتیجے میں لسانی مطالعے میں خاصا انقلاب آ گیا یورپ میں برصغیر ہند سے متعلق زیادہ معلومات نہ تھی لیکن انگریزوں اور فرانسیسیوں میں ہندی مقبوضات کی وجہ سے جو جنگیں ہوئیں انکی وجہ سے اہل یورپ کو یہاں کی زرخیزی اور دولت کا زیادہ علم ہوا اور انہوں نے دنیا کے اس خطے میں دلچسپی لینی شروع کی۔ اس دلچسپی کے ضمن میں یہاں کی معاشرت ثقافت اور زبانوں کی طرف بھی تھوڑی بہت توجہ دی گئی۔'' (زبان کا مطالعہ: ص ۳۶)

''سر ولیم جونس کو امتیازی حیثیت حاصل ہے اس نے ۱۷۸۶ء میں یہ تحریر کیا تھا کہ سنسکرت کی

قدامت کے متعلق وثوق سے تو کچھ نہیں کہا جا سکتا تاہم یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اس کی ساخت تعجب خیز ہے جو یونانی زبان کے مقابلے پر زیادہ مکمل ہے اور لاطینی سے زیادہ لطیف۔ سنسکرت اپنے افعال مادوں اور صرف ونحو کے قاعدوں کے اعتبار سے یونانی اور لاطینی سے اتنی قریب ہے کہ تینوں کو ہم اصل کہا جا سکتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اس متحد ماخذ کا اب وجود نہیں ہے اسی طرح یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ گاتھک اور کیلٹک زبانیں بھی اسی سرچشمے سے سیراب ہوئی ہیں، جو سنسکرت کو ماخذ ہے قدیم فارسی کو بھی زبانوں کے اسی خاندان میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ سر ولیم جونس نے زبانوں کا تقابل بالتفصیل پیش کیا، ہاں تقابلی لسانیات کی ایک نئی راہ ضرور کھول دی۔'' (زبان کا مطالعہ: ص ۳۷)(4)

وقت کے بہاؤ کو بالعموم دریا سے تشبیہ دی جاتی ہے واقعات کے لہر در لہر سلسلوں کی بناپر، وقت غیر مرئی ہے اس لئے کہہ نہیں سکتے کہ یہ تشبیہ مناسب ہے یا نہیں لیکن زبان کے آغاز اور اس کے تشکیلی مراحل کے بارے میں دریا کی تشبیہ کارآمد محسوس ہوتی ہے۔ ہمالیہ کے سلسلہ کوہ میں ایک گلیشیر گنگا کا منبع ہے۔ گنگا کی مناسبت سے اس گلیشیر کو ''گنگوتری'' کا نام دیا گیا ہے۔ صاف شفاف، موتی سا دمکتا پانی، کوہستانی سفر ختم کر کے جب میدان میں داخل ہوتا ہے تو اساطیر کے بموجب شیو کی جٹاؤں سے نکلنے سے پوتر دریا سب سے آلودہ دریا میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ جلے ہوئے مُردوں کی راکھ اس میں ڈالی جاتی، کھانے پینے کی اشیا، مٹھائیاں، پھل پھول بطور نذر اس میں پھینکے جاتے ہیں۔ مٹی کے جلتے ہوئے دیئے اس میں تیرتے ہیں، حتیٰ کہ جو غریب شمشان میں جلایا نہیں جا سکتا دریا برد ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود کہ رام تیری گنگا میلی وہ پاپیوں کے پاپ دھوتی ہے، یوں لاتعداد گندے مرد وزن اس میں نہا کر اپنے جسم کی میل، پسینہ، بُو اس میں شامل کرنے کے بعد اس میں سے پوتر ہو کر نکلتے ہیں۔

زبان کا آغاز بھی اس مثال سے سمجھا جا سکتا ہے۔ جب زبان محدود ذخیرہ الفاظ سے جنم لیتی ہے تو سادہ وسلیس ہوتی ہے۔ اظہار واضح اور دوٹوک، تشبیہیں برائے نام، استعارہ ناپید، صنعتیں معدوم۔ اسلوب سادہ ترین، جمالیات ناآشنا۔ جس طرح دریا میں ندی نالے شامل ہو کر اس کے پانی میں اضافہ اور بہاؤ میں تیزی کا باعث بنتے ہیں، اسی طرح وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ زبان میں بھی اردگرد کی زبانوں اور بولیوں کے الفاظ شامل ہو کر ذخیرہ الفاظ میں اضافہ کرتے جاتے ہیں بلکہ اس کا بھی امکان ہے کہ دیگر زبانوں کے الفاظ کی کثرت کے باعث زبان اپنی اصل صورت گنوا دے، یوں کہ اصل صورت بھی نہ پہچانی جا سکے۔ اس وقوعہ کا مشاہدہ آج بھی ممکن ہے، گاؤں کی پنجابی اور شہر کی پنجابی میں الفاظ کے استعمال سے۔ شہر کی پنجابی میں اردو کے ساتھ ساتھ انگریزی کا استعمال عام ہے جبکہ دیہاتی ایسا نہ کرے گا جب ورڈز ورتھ نے یہ کہا کہ شاعری گاؤں والوں کی زبان میں ہونی چاہیے تو اس سوچ کے پیچھے بھی یہی تصور کارفرما تھا۔ دوسری زبانوں کی آمیزش سے زبان اپنی اصل سے دور ہو جاتی ہے۔ شہر کے تعلیم یافتہ افراد کے لئے

نئے الفاظ شامل کرنے کے باعث زبان اپنی اصل سے دور ہو جاتی ہے۔ شہر کے تعلیم یافتہ افراد کے نئے نئے الفاظ شامل کرنے کے باعث زبان اپنی اساس گنوا کر کچھ کی کچھ بن جاتی ہے۔ اہلِ زبان کے زمانہ میں یہ باور کیا جاتا تھا کہ عورتیں کیونکہ گھر سے باہر جا کر دوسری زبان والوں سے بات چیت کر کے ان کی زبانوں کے الفاظ اخذ نہیں کرتیں اس لئے ان کی زبان اصل کے قریب تر لہٰذا زیادہ تر ملاوٹ شدہ نہ ہوتی تھی۔ روایت ہے کہ جب انیس کے بعض الفاظ پر اعتراضات ہوئے تو انہوں نے جواب میں کہا کہ ہمارے گھر کی خواتین اس طرح بولتی ہیں۔ میر تقی میر کی زبان پر جب اہلِ لکھنو نے اعتراض کئے تو میر نے کہا کہ دہلی کی جامع مسجد کی سیڑھیوں پر اسی طرح بولتے ہیں۔

جہاں تک تلفظ کا تعلق ہے تو لسانی تنوع کے حامل ہندوستان جیسے ملک میں تلفظ کا کوئی معیار طے کرنا ناممکن اور اسی لئے کارلا حاصل ہے۔ تلفظ فرد کے VocalCord (آلاتِ صوت) یعنی ہونٹوں، زبان، حلق اور تالو کی حرکات سے مشروط ہے جس کا کسی حد تک کسی نسل یا جغرافیہ اور عمومی لسانی صورتحال سے خاصا گہرا تعلق ہوتا ہے۔ اسی لئے مختلف نسلوں اور علاقوں کے افراد مختلف اصوات (حروف) کی ادائیگی سے قاصر ہوتے ہیں۔ جیسے ہندی بولنے والے خ کو کھ، غ کو گ سے بدل دیتے ہیں، یوں خوبصورت کھوبصورت، شرمیلی سرمیلی اور غالب گالب بن جاتا ہے۔ بنگالی ج کو ز بولتے ہیں یوں جلیل ذلیل ہو جاتا ہے۔ حیدر آباد (دکن) والے ق کا خ بولتے ہیں وہاں قبر خبر بن جاتی ہے۔ بحیثیت مجموعی ہم عربی لہجہ میں ق اور ع ادا کرنے کے اہل نہیں اسی لئے اقبال کو اک بال اور عربی کو اربی بنا دیتے ہیں۔ اسی طرح ایرانی اور فرانسیسی T کو ت بولتے ہیں جرمن میں D,T میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ عرب پ کو ب اور و کو ف بولتے ہیں۔ یہ نالائقی نہیں بلکہ صوتی مجبوری ہے۔

اس انداز کی مزید مثالیں بھی مل سکتی ہیں۔ انسانی حلق جن اصوات کی ادائیگی کا اہل ہوتا ہے وہ حروف کی شکل میں ظاہر کی جاتی ہیں۔ حروف تہجی اس امر کے مظہر ہیں کہ زبان میں ان اصوات کی ادائیگی ممکن ہے۔ اس سے یہ لسانی سبق ملتا ہے کہ ہر زبان کا لہجہ اور لحن اسی زبان کے لحاظ سے درست ہے لہٰذا زبانوں کا تقابل بے سود ہے۔ تلفظ، لہجہ اور لحن اضافی ہیں، مطلق نہیں، اس لئے کسی ایک زبان کو دوسری پر ترجیح نہیں دی جا سکتی۔ اسی لئے تلفظ کا کوئی عالمی معیار بھی نہیں۔ زبانوں کی اصوات اور ان سے بننے والے حروف مقامی جغرافیائی اور عمرانی صورت حال کی مناسبت سے ہیں وہ صورت حال جو آلاتِ صوت سے مشروط ہے۔

آبِ حیات میں مولانا محمد حسین آزاد نے لکھا ہے کہ میر جب دہلی سے لکھنو چلے تو ایک صاحب کے ساتھ گاڑی میں بیٹھنا پڑا۔ اس شخص نے جب میر صاحب سے ہم کلام ہونے کی کوشش کی تو میر صاحب نے یہ کہہ کر بات کرنے سے انکار کر دیا کہ میں تمہارے ساتھ بات کر کے اپنی زبان خراب نہیں

کرنا چاہتا۔

زبان والوں میں ہمیشہ سے ایک ایسا طبقہ رہا ہے جو زبان کی طہارت پر اصرار کرتا رہا ہے۔ یہ رویہ شدت اختیار کرتا ہے تو اسی انتہا پسندانہ سوچ کو جنم دیتا ہے جس کے نتیجہ میں زبان سومنات میں تبدیل ہو جاتی ہے، لسانیات مندر قرار پاتی ہے۔ یوں زبان دان پجاری میں تبدیل ہو جاتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ زبان پر بند باندھ کر اس کے بہاؤ کو روکنا ناممکن ہے اس لئے کہ یہ اصول فطرت کے خلاف ہے۔ جس طرح فطرت خود بخود لالہ کی حنابندی کرتی ہے، اسی طرح کسی بھی زبان کی نشوونما کے تشکیلی مراحل خودکار ہوتے ہیں۔ کسی بھی زبان کی نشوونما کو روکنے یا اس میں مزاحم ہونے کے نتیجہ میں زبان کا وہی حال ہوتا ہے جو جوہڑ یا تالاب کے بند پانی کا ہوتا ہے۔ سنسکرت کی مثال ہمارے سامنے ہے جو دیوبانی بنا دیے جانے کے بعد عوام سے یوں کٹی کہ سورگباش ہو گئی۔

لفظ اپنی شکتی رکھتا ہے جو اسے سرستی سے نہیں ملتی بلکہ اس کی باطنی قوت سے مشروط ہوتی ہے اور اس داخلی توانائی کو تقویت ملتی ہے اُسے استعمال کرنے والے عوام سے۔

زبان عوام پیدا کرتے ہیں، عوام بناتے اور سنوارتے ہیں، عوام اس میں تبدیلیاں لاتے ہیں اور عوام ہی اس کی موت کا باعث بنتے ہیں۔ اس لئے زبان اور عوام لازم و ملزوم ہیں۔ اُسے اس مثال سے سمجھئے کہ ایک سہانی صبح اگر تمام لوگ ایک زبان بولنے سے انکار کر دیں تو وہ زبان صفحۂ ہستی سے مٹ جائے گی۔

لفظ کا جینا مرنا افراد کے طرزِ عمل سے مشروط ہے۔ جب تک لفظ عوام کی زبان پر رہتا ہے وہ زندہ رہتا ہے جیسے ہی زبان سے اترا متروک بلکہ مرحوم ہو گیا۔ کیا آپ یقین کریں گے کہ ہماری عام بول چال کا حصہ یہ الفاظ آج سے تقریباً چھ ہزار برس قدیم (اور مردہ) ''منڈاوی'' زبان کے ہیں: ''تا تا، نانی، ماما، مامی، پھوپھا، پھوپھی، سالی، موسی (بمعنی دولہا) پیڑھی (بمعنی نسل)، نتھ، گہنا، آنچل، ڈھنہ، توڑا، بھول، بڑ، دھتورا، لکڑی، کریلا، نیم، پستہ، بھٹی، چینڈا، آرا، ڈنڈا، برچھا، ڈھال، بونی، کھوجی، پیڑی، دالان، پھاٹک، بھاڑا، چھیلا، چتر، دھندا، ڈھیلا، ڈھارس، گیرو، لاگ، مترا، مورکھ، منڈی، ناتا، اڑوس پڑوس، دھوم دھام، کھٹ پٹ (بحوالہ عین الحق فرید کوٹی، ''اردو زبان کی قدیم تاریخ'' ص 104)

رشید اختر ندوی منڈا کے بارے میں یہ معلومات بہم پہنچاتے ہیں:

''ارضِ پاکستان کے سب سے پہلے آباد کار وہ سیاہ فام لوگ تھے جو برفانی عہد میں افریقہ اور ملیشیا سے یہاں پہنچے اور کسی ایک حصہ میں نہیں بلکہ پورے ملک میں پھیل گئے تھے۔ ارضِ پاکستان کی سب سے پہلی آبادیاں ان لوگوں کی تھیں جو کہ میری یا منڈا زبانیں بولتے تھے۔ اور جو انڈو چائنا نسل کے ایک گروہ مون کھمیر سے متعلق تھے۔'' (بحوالہ رشید اختر ندوی، ''ارضِ پاکستان کی تاریخ'' ص ۹۷-۹۶)

مثلاً لوگوں کی گنتی صرف 20 تک تھی جسے وہ کوڑی کہتے تھے۔ آج بھی پنجاب اور خیبر پختون خواہ کے دیہات میں 20 کے لئے لفظ کوڑی مروج ہے۔ (بحوالہ خاطر غزنوی، ''اردو زبان کا ماخذ: ہندکو'' ص ۳۶)

اگر عوام زبان کو متروک (بلکہ مردہ) قرار دے سکتے ہیں تو عوام مردہ زبان کو حیات نو بھی دے سکتے ہیں۔ عبرانی مرحوم ہو چکی تھی یہ بن یہودہ تھا جس نے اُسے زندہ کرنے کا بیڑا اٹھایا۔ آغاز یوں کیا گیا کہ سب یہودی اپنے یورپین نام ترک کر کے عبرانی نام رکھ لیں۔ اس کے بعد عبرانی کی لغت مدون کی گئی اور ترقی کرتے کرتے اس سطح تک پہنچ گئی کہ جب ریاست اسرائیل قائم ہوئی تو کاروبار مملکت چلانے کے لئے عبرانی تیار تھی۔ جو اس وقت عوام اور حکومت کی زبان ہے ہمارے برعکس۔

زبان عمرانی زندگی کا ایسا وقوعہ ہے جو ہمیشہ زیرِ ساخت، زیرِ تعمیر اور زیرِ تغیر رہتا ہے کہ زبان اور ثبات برعکس ہیں۔ زبان نے باہم انسانی رابطوں اور ان سے جنم لینے والی انسانی ضروریات کی بنا پر جنم لیا بوتل میں بند انسان کو زبان کی ضرورت نہیں کہ وہ سب سے منقطع زیست کر رہا ہے۔ جس دن بوتل سے باہر آیا اس دن اظہار، ترسیل اور ابلاغ کے مسائل پیدا ہوں گے۔ کیا کلام کروں کے مقابلہ میں کیسے کلام کروں، یہ مسئلہ زیادہ اہم ہوگا۔

زبان کثیر المقاصد ہے اس کے سو انداز ہیں اور ہر انداز سو ڈھنگ کا حامل ہے۔ شاعرانہ اسلوب میں الفاظ کو پھولوں سے تشبیہ دیں تو پھر زبان ایسے پھولوں کا گلدستہ جس کا ہر پھول گلشن بداماں ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی قابلِ توجہ ہے کہ پھول کی تازگی اور مہک اس کی عمر اور جغرافیائی حالات سے مشروط ہے جب کہ لفظ اپنی داخلی توانائی کا حامل ہوتا ہے۔ باطن میں خوابیدہ معانی کو قلم کار برآمد کرتا ہے۔ ایسے ہی جیسے مجسمہ ساز پتھر کے ٹکڑے میں سے شبیہ برآمد کرتا ہے۔ نامور مجسمہ ساز مائیکل انجلو نے یہی کہا تھا کہ شبیہ پتھر میں موجود ہوتی ہے میں تو صرف یہ کرتا ہوں کہ اُسے پتھر سے باہر نکال دیتا ہوں۔ مجسمہ ساز کی تشبیہ کی مانند تیشۂ لفظ بھی یہی کردار ادا کرتا ہے۔ پیدائش کے وقت انسان فطرت کے عین مطابق اور اس لئے سادہ ترین صورت میں یعنی بے لباس پیدا ہوتا ہے اور پھر عمر بڑھنے کے ساتھ ساتھ تہذیبی عوامل اور کلچر کے اثرات کے زیرِ اثر وہ خود کو زیادہ سے زیادہ خوبصورت بنانے کی سعی کرتا ہے۔ حقیقی (غسل) اور مصنوعی (میک اپ) طریقوں سے وہ خود کو خوش جمال بنانے کی سعی کرتا رہتا ہے۔ اسی طرح زبان بھی آغاز کی سادگی، سلاست، فطری پن سے بتدریج دور ہوتی جاتی ہے۔ آغاز کی سادگی، فطری پن، سلاست، براہ راست اور دوٹوک انداز اظہار کے مصنوعی طریقوں کی بالادستی کے سامنے بتدریج پسپائی اختیار کرتا جاتا ہے۔

زبان کے استعمال کی دو صورتیں ہیں جو اتنی عام اور واضح ہیں کہ بطورِ خاص ان کا نوٹس نہیں لیا جاتا

یہ دو ہیں مکالمہ اور تخلیق۔ مکالمہ باہمی کلام کی اساس اور معاشرہ کے مختلف افراد کے درمیان رابطہ کا کردار ادا کرتا ہے۔ مکالمہ میں اتنا ہی تنوع ملے گا جتنا کہ معاشرہ میں موجود ہوگا۔ اس میں اتنی ہی بوقلمونی ہوگی جتنی کہ خود زندگی میں۔ سادہ اور صاف زندگی میں مکالمہ بھی سادہ، صاف اور براہ راست ہوگا۔ انتھروپولو جی ہمیں بتاتی ہے کہ غیر متمدن، کم ترقی یافتہ اور وحشی معاشروں کی زبان (جسے بولی کہنا زیادہ مناسب ہوگا) کا ذخیرہ الفاظ مختصر اور محدود ہوتا ہے اور بالعموم لفظ واحد معنی کا حامل ہوتا ہے جذبات احساسات اور حسیات کا براہ راست اظہار ہوتا ہے اس لئے وہ بھی بالواسطہ اسلوب میں دوٹوک قسم کے الفاظ سے ہو پاتا ہے۔ لیکن جیسے جیسے معاشرہ پیچیدگی اختیار کرتا جائے گا زبان بھی پیچیدگی اختیار کرتی جائے گی۔ یوں دو ٹوک الفاظ میں براہ راست اظہار مشکل تر ہوتا جائے گا۔ زیادہ دور کی مثالوں کی ضرورت نہیں مدارات کے لئے آرائشی اور اسی لئے مصنوعی الفاظ سے اس کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ایسے غیر مقدمی الفاظ جن کا میزبان کے جذبات سے کسی طرح کا بھی تعلق نہیں ہوتا، معاشرہ میں تہذیب وتمدن اور کلچر جتنی زیادہ پیچیدگیوں کے حامل ہوں گے آرائش کے لئے الفاظ بھی اسی مناسبت سے پیچیدگیاں اختیار کرتے جائیں گے۔ ہم اس بحث میں نہیں پڑ رہے کہ خود معاشرہ کے تہذیب وتمدن اور کلچر میں زرِ خالص، کھوٹ اور ملمع کا تناسب کتنا ہے۔ معاشرہ میں زرِ خالص، کھوٹ اور ملمع کی نسبت سے آرائشی اور تہذیبی الفاظ کا تناسب طے پائے گا۔ فطری اور حقیقی الفاظ کے مقابلہ میں جمالیاتی خوبیوں اور صوتی دلکشی کے باوجود بھی یہ ایک نوع کی لسانی آلودگی ہے مگر اس سے مفر بھی نہیں کہ یہ غیر حقیقی معاشرہ اور اس کے مصنوعی کلچر سے مشروط ہے۔

انسانی روابط اور ضرورت اور اہمیت نے زبان کی تشکیل کی اس لئے زبان افراد سے باہر نہیں جاسکتی۔ افراد جس نوع کی تمدنی، سیاسی، اور اقتصادی اور عمرانی صورتحال سے دوچار ہوں گے زبان اس کے اثرات اخذ کرے گی وہ جو کسی نے کہا تھا کہ انگریزی کاروبار کی زبان ہے جرمن فلسفہ کی اور فرانسیسی رومانس کی تو یہ لیبلنگ اسی باعث ممکن ہوسکی ہوگی۔ اس ضمن میں بائرن کا یہ مصرع بھی یاد آرہا ہے جو اس نے اطالوی کے بارے میں لکھا تھا: "It flows like kisses from a female mouth"

حروف اصوات کے باعث ہیں، یہی اصوات منظم اور مرتب کر کے موسیقی کے سُروں میں بھی تبدیل ہوجاتی ہیں۔ جیسے سا= آ، رے= ب، یہ تو ہوئی سادہ ترین مثال لیکن راگوں اور راگنیوں کی مختلف صورتوں میں سُر اور الفاظ کے تال میل سے ہر تان میں دیپک والی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔ الفاظ کی اصوات کی غنائی اہمیت اور یہی شاعری میں مترنم۔ بحروں اور الفاظ کی حسن ترتیب کے باعث شاعری میں موزونیت پیدا کرنے کا بھی باعث بنتی ہے۔

اس کے برعکس مثال سائنسی موضوعات کی تحریر کا اسلوب ہے۔ سائنس کا مقصد علمی حقائق وکوائف

اور معلومات کا بہم پہنچانا ہوتا ہے۔ اس لئے سائنسی زبان میں ہر لحاظ سے قطعیت پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اگر تخلیقی تحریر یا شعر میں سے ایک سے زائد مفاہیم برآمد ہوں تو یہ اس کی خوبی ہوگی لیکن سائنسی تحریر میں یہ عیب ہوگا۔ اس لئے زبان قطعی ہونے کے عمل سے گزرتی ہوئی ایسی صورت اختیار کرلیتی ہے جس میں فارمولے، اشارات (Signs) اور اعداد کلیدی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ زبان کا یہ روپ غیر تخلیقی مگر سو فیصد قطعی ابلاغ کا حامل ہوتا ہے۔

جہاں تک ایجادات، اختراعات، سائنسی معلومات، علمی نظریات اور مختلف تصورات سے وابستہ مخصوص اصطلاحات کا تعلق ہے تو یہ امر بھی قابلِ توجہ ہے کہ اگر اپنی اصل صورت میں یہ قبول کر لی جائیں تو زبان کے ذخیرہ الفاظ میں اضافہ کا موجب بنتی ہیں، لیکن اگر اپنی زبان میں ترجمہ کر لیا جائے تو پھر نہیں، اسے اس مثال سے سمجھئے: ٹیلی وژن کو اس طرح استعمال کیا تو نیا لفظ ملا لیکن دور درشن کہنے پر نیا لفظ حاصل نہیں ہوتا۔ کیونکہ دور اور درشن پہلے سے زبان میں موجود ہیں۔ اپنے دو الفاظ جوڑ کر ترجمہ کر لیا گیا لیکن ذخیرہ الفاظ کی گنتی میں اضافہ نہ ہوا۔

بلحاظ استعمال زبان کا عام واضح اور دوٹوک استعمال عام لوگوں کی روزمرہ کی ضروریات پوری کرنے والی زبان ہے۔ تعلیم یافتہ سے لے کر ان پڑھ جاہل تک زبان کو روزمرہ کے معمولات، گفتگو، لین دین وغیرہ کے لئے استعمال کرتا ہے۔ اس صورت میں زبان کے الفاظ اپنی سادہ صورت میں ابلاغ کا باعث بنتے ہیں۔ سیدھی بات، براہِ راست اظہار یہ زبان کا عملی استعمال (Functional) ہے۔

عملی استعمال میں ذخیرہ الفاظ خاصا محدود ہوتا ہے۔ ہمارے ہاں ایسے شماریاتی کوائف نہیں جن کی روشنی میں یہ طے کیا جا سکے کہ عام آدمی روز کتنے الفاظ استعمال کرتا ہے۔ لیکن میرا اندازہ ہے کہ معمولات کے الفاظ کی تعداد ڈیڑھ دو سو الفاظ کے سہارے بسر کر دیتا ہے۔ گویا ضرورت کی مناسبت سے فرد کے زیرِ استعمال الفاظ کی تعداد کا تعین ہوگا۔ جتنی کم ضرورت اتنے ہی کم الفاظ۔

عام آدمی کی روزمرہ کی گفتگو میں لفظ کے حسن اور اسلوب کی جمالیات کو مدنظر نہیں رکھا جاتا بلکہ بعض اوقات تو لفظ کا تلفظ بھی درست نہیں ہوتا اور نہ ہی قواعد کی بطور خاص پابندی کی جاتی ہے۔ عام آدمی زبان کی باریکیوں اور استعمال کی نزاکتوں سے واقف نہیں ہوتا۔ اس نے تو صرف دوسروں کو اپنی بات سمجھانی اور دوسرے کی بات سمجھنا ہے اس لئے اُسے اہلِ زبان کے روزمرہ، محاوروں کے برمحل استعمال اور لفظ کے تخلیقی استعمال سے کچھ لینا دینا نہیں۔ اہلِ زبان کے روزمرہ کے مطابق مجھے کھانا کھانا ہے، مجھے کراچی جانا ہے درست ہے لیکن عام آدمی یوں نہیں بلکہ اس طرح بولے گا، میں نے کھانا کھانا ہے، میں نے کراچی جانا ہے۔

گزشتہ پون صدی کے حالات نے زبان کے مراکز اور اہلِ زبان ختم کر دیئے۔ اب سند دہلی اور

لکھنؤ سے نہ ملے گی کہ ان شہروں کی اردو کا ہم سے بھی برا حال ہے۔ اب وہاں عام آدمی وہ "اردو" بول رہا ہے جو بھارت کی فلموں کے کردار بولتے ہیں اور جسے ہندی کہا جاتا ہے۔ تو ایسے میں جب اہلِ زبان نہ رہے تو ان کا روزمرہ، محاورات، ان کا تلفظ، ان کی تذکیر و تانیث، ان کا مخصوص لسانی لہجہ کیسے زندہ رہ سکتا ہے۔ پشتو، بلوچی، براہوی، سرائیکی بولنے والے سے اہلِ لکھنؤ کے لہجہ کی ادائیگی اور روزمرہ کی پابندی کی توقع عبث ہے۔ بدلے حالات روزمرہ جیسی اصطلاحات کو متروک قرار دے رہے ہیں۔ اس لیے زبان کو دہلی اور لکھنو کے برعکس اب اس طرح دیکھنا ہوگا کہ ملتان، بہاولپور، کوئٹہ، پشاور، ڈیرہ غازی خان، جام شورو، لاڑکانہ، گوجرہ میں یہ کیسے بولی جارہی ہے۔

دہلی اور لکھنو کی اشرافیہ کے پاس زبان اور شاعری کے علاوہ اور کچھ بھی نہ تھا اور اسی کے وہ محافظ بنے رہے اور ان ہی تک زبان کی فصاحت اور لطافت محدود رہی۔ لہٰذا اس کا قوی امکان ہے کہ عام، عوام اور ان پڑھ عورتیں اپنے ڈھنگ کی زبان بولتی ہوں گی۔ زبان کا برتر اور اعلیٰ استعمال تخلیقات کی صورت میں ہوتا ہے۔ اس مقصد کے لئے اسلوب کی جمالیات تشکیل پاتی ہے۔ استعاروں، تشبیہات، علامات اور صنعتوں سے کام لیا جاتا ہے۔ یوں کہ میں نے جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے۔

جہاں تک تخلیقات کے لئے مستعمل تخلیقی زبان کا تعلق ہے تو وہ بول چال کی عام زبان سے قدرے مختلف ہوتی ہے۔ اس امر کے باوجود کہ اس کے الفاظ عام بول چال کی زبان سے الگ، مختلف یا جداگانہ نہیں ہوتے۔ الفاظ وہی ہوتے ہیں لیکن استعمال کے قرینے ان میں مفاہیم کے جہان نو پیدا کر دیتے ہیں۔ استعارہ اور علامت اس کی معروف مثالیں ہیں۔ استعارہ کی صورت میں لفظ بنیادی معنی کے ساتھ ساتھ لفظ دائمی بقا بھی حاصل کر لیتا ہے کہ مفہوم کا حامل ہونے کے ساتھ ساتھ وہ خود ہی مفہوم بھی بن جاتا ہے۔

تخلیقی مقاصد کے لئے زبان کو بروئے کار لانے کے سلسلہ میں زبان کو جمالیاتی اوصاف سے مزین کیا جاتا ہے۔ اس مقصد کے لئے مختلف صنعتوں سے کام لیتے ہوئے اسلوب کی جمالیات سے ابلاغ کو دلکش بنانے کی سعی کی جاتی ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی قابلِ توجہ ہے کہ زبان کی جمالیات اپنی دلکشی اور حسن آفرینی کے باوجود سادگی سے دور ہوتی جاتی ہے اور غلو برتنے کے نتیجہ میں اس کا بھی امکان ہے کہ صرف حسن ہی حاصل ہو، معانی اور مفہوم حسن کاری میں گم ہو جائیں۔

لیکن یہ بھی طے ہے کہ یہ تخلیقی استعمال ہی ہے جس کے باعث لفظ اپنی داخلی توانائی اجاگر کر سکتا ہے۔ یوں کہ معانی لو دے کر جگمگانے لگیں۔ پرانی داستانوں کا اسم اعظم بھی یہی تھا اور ساحر کے منتر بھی، ماں کی لوری اور گورو کا اشیرباد بھی، دعا، بددعا، شراپ بھی لفظ ہیں اور یہی لفظ موسیقی کے سُر میں تبدیل ہو کر اعصاب کے ستار کے لئے مضراب کا کام کرتا ہے۔ شاید اسی لئے بائبل میں لکھا گیا:

سب سے پہلے Logos / لفظ / کلمہ تھا۔ لفظ کے سلسلہ میں حضرت علی کا بصیرت افروز قول ملاحظہ کیجئے:

''الفاظ انسان کے غلام ہوتے ہیں لیکن بولنے سے پہلے، بولے جانے کے بعد انسان اپنے الفاظ کا غلام ہو جاتا ہے۔''

عام آدمی کے برعکس واعظ اور سیاست دان کی تقریر کا مقصد واحد ہوتا ہے لیکن خطابت کی ہنڈیا میں ''مزا'' پیدا کرنے کے لئے مترادفات کا تڑکا لگاتا ہے۔ اگر آپ واعظ اور سیاست دان کی تقاریر کاغذ پر لکھ کر ان میں سے مترادف حذف کر دیں تو۔۔۔۔۔افسوس حاصل کا!

زبان کے حوالے سے ان دنوں میڈیا زیرِ عتاب ہے۔ بالخصوص ٹیلی وژن کے اینکر پرسن اور نیچے چلنے والی خبروں کی پٹی ناقص تلفظ اور غلط املا کی وافر مثالیں پیش کرتی ہیں۔ اگرچہ ایسا نہ ہونا چاہیے کہ عوام کے لئے یہ ایک طرح کے معلم ہوتے ہیں۔ اس کی ایک یہ وجہ سمجھ میں آتی ہے کہ ٹیلی وژن پر زبان تخلیقی، جمالیاتی، آرائشی نہیں بلکہ Functional ہوتی ہے۔ یعنی سیدھے سادہ بلاواسطہ اسلوب میں کوائف اور معلومات کی فراہمی۔ جب کہ زبان کو ادبی بنانا مقصود ہو تو پھر اس مقصد کے لئے اشعار سے کام لیا جاتا ہے بالعموم جن کی ادائیگی غیر معیاری ہوتی ہے۔ ان دنوں اخبارات کی سرخیوں اور خبروں میں انگریزی الفاظ کا بے تحاشہ اور بے محابہ استعمال بھی دیکھنے میں آ رہا ہے۔ حالانکہ انگریزی الفاظ کے اردو مترادفات موجود ہیں لیکن اس کے باوجود انگریزی کی مسلسل یلغار کے سامنے اردو اپنے مورچوں سے پسپائی اختیار کر رہی ہے جس کا غلامانہ ذہنیت کے بنیادی سبب کے بعد دوسری وجہ انگلش میڈیم اسکولوں کی کثرت ہے۔

دراصل یہ اور اس انداز کی دیگر مثالیں اردو زبان کے بدلتے تیور کے باعث ہیں۔ اردو میں انگریزی الفاظ کی آمیزش آج کا وقوعہ نہیں بلکہ ہندوستان میں انگریزوں کی آمد کے ساتھ ہی انگریزی الفاظ گفتگو اور تحریر و تقریر میں شامل ہونے لگے حتیٰ کہ اردو غزل میں بھی انگریزی الفاظ کے استعمال کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ جیسے مصحفی کا یہ شعر دیکھئے:

جلو میں رہتی تھی لالے کی سرخ پلٹن بھی
چمن کے تخت پہ تھی جبکہ بادشاہیء گل

انشاء اللہ خان انشاء جدت پسند شاعر تھے۔ انہوں نے اپنے ایک قصیدہ میں متعدد انگریزی الفاظ سے کام لیا، مطلع پیش ہے:

بگھیاں پھولوں کی تیار کر اے بوئے سمن
کہ ہوا کھانے کو نکلیں گے جوانانِ چمن

اس قصیدہ میں انگریزی کے یہ الفاظ استعمال کیے ہیں:

پاؤڈر، کوچ، گیلاس (گلاس)، ارگن، ٹفن۔

یہ سرسید احمد خان اور ان کے رفقائے کار تھے جنہوں نے شعوری طور پر اور غالباً منصوبہ کے تحت اردو نثر میں انگریزی الفاظ کی آمیزش شروع کی۔ کیا اس کی وجہ قومی احساسِ کمتری تھا؟ اظہارِ علم مقصود تھا یا انگریزی کے الفاظ سے اردو باثروت بنانے کی سعی تھی؟ میرے خیال میں تینوں وجوہ ہی محرک قرار دی جاسکتی ہیں۔

اس عمل پر تحفظات ہونے کے باوجود یہ امر بھی قابلِ توجہ ہے کہ بدلے سیاسی حالات میں اردو میں انگریزی الفاظ کی شمولیت اردو کے امتزاجی مزاج کے عین مطابق تھی۔ اردو کی اسی خصوصیت کا فخریہ بیان کیا جاتا ہے کہ اردو ہر زبان کے ہر نوع کے الفاظ اپنے دامن میں سمیٹ لیتی ہے۔ اس لحاظ سے سرسید احمد خاں، مولانا الطاف حسین حالی اور دیگر اہلِ قلم نے اپنے اسلوب میں نئے رنگوں کی آمیزش کے لئے انگریزی الفاظ استعمال کئے تو کچھ غلط نہ کیا۔ لیکن آج جس تیز رفتاری سے اردو انگلش بنتی جا رہی ہے تو اندیشہ ہے کہ کہیں یہ نہ ہو کل کو انگریزی زبان ہی اردو قرار پا جائے۔ کیا 1857 کی وجوہ 2014 میں بھی جائز ہیں؟

ہماری مانند دنیا کی دیگر زبانوں کو بھی انگریزی کی بالادستی کے خطرہ کا احساس ہے اور بعض ممالک جیسے ایران، چین، فرانس، حتیٰ کہ بنگلہ دیش نے اس ضمن میں پہلے قدم کے طور پر اپنی زبان میں انگریزی الفاظ کے استعمال پر پابندی عائد کردی ہے۔

اخبار اردو (اسلام آباد جنوری 2011) میں مطبوعہ خبر پیش ہے:

''چین کے اشاعت عامہ کے سرکاری ادارہ ''جنرل ایڈمنسٹریشن آف پریس اینڈ پبلی کیشنز'' نے حال ہی میں جاری کردہ اپنے نئے قواعد وضوابط میں ملک کے اندر چینی اخبارات، کتابوں اور ویب سائٹوں میں انگریزی کے بڑھتے ہوئے اثرات اور چینی زبان کو اس سے درپیش لسانی خطرات کے باعث انگریزی الفاظ اور محاورات کے استعمال پر فوری پابندی عائد کردی ہے۔ چینی قواعد وضوابط میں موقف اختیار کیا گیا ہے کہ روزمرہ چینی زبان کے الفاظ اور تلفظات میں انگریزی کا بے جا استعمال لسانی حقوق کی کھلی خلاف ورزی ہے۔ ادارے کی ویب سائٹ پر موجود اطلاعات کے مطابق واضح کیا گیا ہے کہ انگریزی کے بے محابہ استعمال سے چینی زبان اور ثقافتی ماحول میں ملی ہم آہنگی اور لسانی ترقی پر منفی اثرات مرتب ہورہے ہیں۔ سرکاری طور پر اعلان کیا گیا کہ ان قواعد وضوابط کی خلاف ورزی کرنے والی کمپنیوں اور اداروں کے ذمہ داران کو سخت سزا دی جائے گی۔''

روزنامہ جنگ (لاہور، 30 جولائی 2006) سے یہ خبر بھی ملاحظہ ہو: ''تہران (آن لائن) ایرانی صدر محمود احمدی نژاد نے سرکاری اور دیگر ثقافتی تنظیموں اور اداروں کو حکم جاری کیا ہے کہ فارسی زبان سے تمام

غیر ملکی الفاظ ختم کروائے جائیں۔ خبر رساں ادارے کے مطابق احمدی نژاد نے یہ حکم مہینہ رواں کے شروع میں جاری کیا۔"

یہودیوں نے مردہ عبرانی کو حیات نو دے کر قومی اور سرکاری زبان بنالیا جبکہ ہم زندہ زبان کو مردہ بنانے کے لئے کوشاں ہیں۔ کبھی انگریز اردو سیکھتے تھے۔ فورٹ ولیم کالج کا قیام اسی ضرورت کے تحت عمل میں لایا گیا تھا۔ اور ایک ہم ہیں کہ انگلش میڈیم اسکولوں کے ذریعے سے انگریزی کی یلغار، ہر شہر میں عام بول چال کی انگریزی سکھانے کے لئے اکیڈمیاں فعال ہیں۔ علامہ اقبال نے بڑے دکھ سے کہا تھا:

ع حمیت نام تھا جس کا گئی تیمور کے گھر سے

یہاں تو پوری قوم ہی بے حمیت ہو چکی ہے۔ اس لئے زندہ زبان کو در گور کرنے کی فکر میں ہیں۔ یہ فراموش کر کے زبان، تہذیب، ثقافت، تخلیقات کو آنے والی نسلوں کے لئے محفوظ کرتے ہوئے مستقبل کے لئے سمت نما بھی ہوتی ہے مگر ہمارا کیوں کہ کوئی مستقبل نہیں اس لئے زبان کی راہنمائی اور سمت نمائی کی بھی ضرورت نہیں۔

زبان کے بدلتے تیور بلکہ تیوروں کے ضمن میں اساسی سوال، زبان، میں دوسری زبانوں کے الفاظ کیوں اور کیسے شامل ہو جاتے ہیں۔ اس سوال اور اس سے وابستہ امور کی دو صدیوں کو خارجی اور داخلی قرار دیا جاسکتا ہے۔ دو زبانوں کا بوجوہ سنگم ہو تو زیادہ ترقی یافتہ زبان کم ترقی یافتہ زبان پر اثر انداز ہوتی ہے۔ اس صورت میں کہ کم ترقی یافتہ زبان ترقی یافتہ زبان سے حسب ضرورت الفاظ اخذ کر کے باثروت ہوتی ہے۔ کسی علم، علمی نظریہ، سے وابستہ مخصوص اصطلاحات زبان کا حصہ بن جاتی ہیں جیسے اردو میں نفسیات، معاشیات، عمرانیات، سائنسی اور طبی اصطلاحات کا مروج ہونا۔

ایجادات، آلات، اشیا، جب معاشرہ میں متعارف ہوتی ہیں تو ساتھ ہی ان سے وابستہ الفاظ بھی عام بول چال کا حصہ بن جاتے ہیں۔ ہمارے دیکھتے دیکھتے ہی ٹرانسسٹر، VCR، ٹیلی وژن، کیسٹ، موبائل، کمپیوٹر سے وابستہ متعدد الفاظ زبان میں شامل ہو گئے یوں کہ وہ اجنبی بھی نہیں محسوس ہوتے۔ داخلی صورت حال البتہ اتنی واضح نہیں۔ الفاظ کی کثرت استعمال اور قلت استعمال سے متعلق زبان زد عوام الفاظ حیات مسلسل کے حامل ہوتے ہیں اور کثرت استعمال ہی میں ان کی بقا ہے۔ جبکہ عوام کی زبان سے بالعموم خارج رہنے والے الفاظ لغت میں خوابیدہ رہتے ہیں۔ یہ بھی ایک نوع کا متروکات کا عمل ہے جو الفاظ کے عدم استعمال سے مشروط ہوتا ہے۔ الفاظ کا استعمال، کم استعمال، عدم استعمال مروج زبان کے مزاج/ انداز/لہجہ/تیور/اسلوب کا تعین کرتا ہے۔

ہم بالعموم سہ لسانی ہیں گھر پر اپنے علاقے کی زبان (پنجابی، سندھی، سرائیکی، پشتو، بلوچی، ہندکو وغیرہ) بولتے ہیں۔ عام بول چال اور رابطہ کے لئے اردو زبان جبکہ دفتری امور کے لئے انگریزی۔ تحریر

اور تقریر میں ان تینوں ہی سے کام لیتے ہیں۔ اس وقت اردو میں دوسری قومی زبانوں کے متعدد الفاظ استعمال ہو رہے ہیں بلکہ اب تو انڈین فلموں اور ڈراموں کے باعث ہندی الفاظ بھی بولے جا رہے ہیں۔

ہمارے دیکھتے ہی دیکھتے پیزا (رشین)، پاستا/ برگر (اٹالین)، ڈونٹ/کوکا کولا (امریکی) شوارما (عربی) سویا ساس (جاپانی) روزمرہ بول چال میں شامل ہو گئے۔ جبکہ سعودی عرب یا خلیج ریاستوں میں آباد پاکستانیوں کی لڑکیوں کے عربی نام رکھے جا رہے ہیں جو اردو کا حصہ بن چکے ہیں، اس انداز کی مثالوں کی کمی نہیں۔ انگریزی یا دیگر زبانوں کے متعدد الفاظ کثرت سے ہماری زبان پر چڑھ کر اردو میں شامل ہو رہے ہیں بلکہ کثرت استعمال کے باعث غیر ملکی الفاظ بھی اردو ہی کے الفاظ بن جاتے ہیں۔ اس سے ایک اور الجھن جنم لیتی ہے کہ ان بدیشی الفاظ کا تلفظ، املا اور محل استعمال کیا ہو؟ اس ضمن میں بعض حضرات اس پر اصرار کرتے ہیں کہ ایسے الفاظ کو ان کی اصل زبان کے مطابق ہی لکھو، بولو اور بروئے کار لاؤ تاکہ وہ اپنی اصل کے مطابق اپنا تشخص برقرار رکھ سکیں۔ لیکن اس کے برعکس ایسے حضرات کی بھی کمی نہیں جو اردو میں ان کے متغیر املا اور استعمال کو جائز قرار دیتے ہیں۔ دیکھئے دو سو برس قبل لکھنؤ میں انشاء اللہ خان انشائے "دریائے لطافت" میں کیا معقول بات کی:

"جو لفظ اردو میں مشہور ہے اور مستعمل ہوگا خواہ عربی ہو یا فارسی، ترکی یا سریانی، پنجابی ہو یا پوربی، اپنی اصل کی رو سے غلط ہو یا صحیح اب وہ لفظ بہر حال اردو ہے اگر اصل کے موافق مستعمل ہو تو صحیح اور اگر اصل کے خلاف ہو تو بھی صحیح، اس کا صحیح ہونا اردو کے استعمال پر منحصر ہے۔ اس لئے کہ جو لفظ اردو کے مزاج کے موافق نہیں، اصل کے لحاظ سے درست کیوں نہ ہو اور جو چیز اردو کے موافق ہے وہ صحیح ہے خواہ اصل کے لحاظ سے غلط ہی کیوں نہ ہو۔"

انشاء سے قبل خان آرزو بھی ایسی ہی رائے کا اظہار کر چکے تھے۔ "نوادر الالفاظ" کے مقدمے میں ڈاکٹر سید عبداللہ لکھتے ہیں:

"دخیل الفاظ کے تلفظ اور املا کے سلسلے میں خان آرزو کی رائے یہ ہے کہ اس معاملہ میں لفظ کی وہ صورت (مکتوبی یا ملفوظی) اختیار کی جائے جو اہلِ زبان (عوام اور خواص دونوں) میں رواج پذیر ہو چکی ہو۔ ایسے لفظوں کے لئے اصل زبان کی پیروی ضروری نہیں البتہ یہ ضرور ہے کہ نئی زبان میں اس کی وہ صورت سامنے رہنی چاہیئے جو صرف عوام میں ہی مروج نہ ہو بلکہ عام خاص سب کے نزدیک تسلیم ہو چکی ہو۔"

خود انگریزی زبان بھی اس کلیہ سے مستثنیٰ نہیں۔ جس میں یونانی، لاطینی، عربی، فارسی، اردو اور بھارت کی متعدد زبانوں کے الفاظ شامل ہو چکے ہیں۔ اس کا ایک سبب برطانیہ میں کثیر تعداد میں آباد مسلم، ہندو اور سکھ ہیں جن کے اشیائے خورد و نوش، لباس وغیرہ کے نام ہیں جب کہ اس سے قبل جب ہندوستان

برطانوی تسلط کے زیر اثر تھا تو لاتعداد انگریزوں نے ہندوستانی کھانوں، مشروبات، ملبوسات، عام استعمال کی اشیاء وغیرہ کے نام سنے، سیکھے اور پھر اپنی تحریر و تقریر میں انہیں استعمال کیا یوں مقامی الفاظ انگریزی میں شامل ہو گئے۔ شروع شروع میں لب ولہجہ کے اختلاف کے باعث ایسے الفاظ نامانوس محسوس ہوئے ہوں گے لیکن مسلسل سننے کے باعث کان ان سے مانوس ہو جاتے ہیں۔ ایسے ہی جیسے پشاور، کوئٹہ، لاڑکانہ وغیرہ میں رہنے والے بلوچی، پشتو اور سندھی کے لہجہ اور الفاظ سے مانوس ہو جاتے ہیں۔

اس سے ہم غریب / دخیل الفاظ کی طرف آتے ہیں۔ دوسری زبانوں کے وہ الفاظ جو بوجوہ زبان کا حصہ نہیں بن پائے، یوں فصاحت کے محل میں داخلہ نہیں ملتا، رئیس کے گھر غریب رشتہ داروں کی مانند۔ غریب یا دخیل الفاظ دوسری زبانوں کے ایسے الفاظ ہیں جو زبان کے مرکزی دھارے میں بوجوہ شمولیت سے محروم رہتے ہیں۔ ایک وجہ نا ملائم صوتی آہنگ ہو سکتی ہے تو دوسری کسی خاص نوع کے معانی و مفاہیم کی عدم ادائیگی یا پھر کسی عام، مروج اور مقبول لفظ سے مشابہہ یا مترادف ہونا۔ دخیل کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ انہیں زبردستی زبان میں داخل کیا جاتا ہے۔ ایسا نہیں لیکن یہ بھی ہے کہ ان کا خوش دلی سے استقبال بھی نہیں کیا جاتا۔ لہٰذا زبان میں ہونے کے باوجود زبان کا حصہ نہیں بن پاتے۔

مدت ہوئی اشفاق احمد نے "اردو کے خوابیدہ الفاظ" کے نام سے ایک چھوٹی سی کتاب مرتب کی تھی جو ایسے الفاظ پر مشتمل تھی بظاہر تو وہ پنجابی اور سندھی کے محسوس ہوتے ہیں لیکن ہیں اردو ہی کے۔ اس ضمن میں اشفاق احمد لکھتے ہیں:

"۔۔۔۔ تحریر و تقریر میں تو اب کم استعمال ہوتے ہیں لیکن پاکستان کی علاقائی زبانوں میں اظہار کا اہم حصہ ہیں۔ ان الفاظ نے خدا جانے کب اور کس وجہ سے اپنی حرکی قوت کھو دی کہ انہیں لغت کے اوراق میں روپوش ہونا پڑا اور ان کی روپوشی کے بعد کوئی انہیں اپنے بیان کی داستان سرائے میں واپس نہیں لا سکا۔"(5)

ماحاصل:

زبان کیا ہے موضوع اس لئے چنا یا دیا گیا کہ ایک تو Tongue یعنی جیبھ اور Language کا فرق واضح ہو جائے اور دوسرا لسان اور زبان کے درمیان جو معمولی سا فرق ہے اس کی وضاحت ہو سکے، دراصل لسان ہی زبان ہے مگر لسان کو جب سائنسی طریقے سے پرکھا جاتا ہے تو اس کو زبان کہتے ہیں سائنسی طریقہ یہ ہے کہ کسی بھی چیز کو سائنسی طریقوں سے ثابت کیا جائے۔ پھر بولی اور زبان کے فرق کی بھی وضاحت کی جائے۔ اس تحقیقی کام میں یہ ساری وضاحتیں کر دی گئی ہیں۔

اردو ادب میں اس کی اہمیت و افادیت یہ ہے کہ ادب کا طالب علم تو یہ باریکیاں کچھ حد تک سمجھتا ہے مگر ایک عام قاری یہ علم نہیں رکھتا اس لئے اسکالرز کو مختلف مفروضوں کی مدد سے یہ بات ثابت کرنی ہوتی

ہے کہ" اصل" کیا ہے، جو کہ زیرِ نظر اسائنمنٹ میں واضح کر دیا گیا ہے۔

موجودہ دور کو ایک سائنسی زمانہ کہا جا سکتا ہے جب انٹرنیٹ نے ساری دنیا کو سمیٹ کر لیپ ٹاپ یا ڈیسک ٹاپ کی سکرین تک پہنچا دیا ہے بلکہ اسمارٹ فون پر بھی یہ کام بہت آسانی سے کیا جا سکتا ہے، کتاب کی اہمیت اپنی جگہ مسلّم ہے مگر کوئٹہ جیسے شہر میں کتابیں بہت کم ہیں مطلوبہ کتابوں کا یا تو آرڈر دینا پڑتا ہے یا پھر لائبریریوں میں مارے مارے پھرنا پڑتا ہے۔ اس تحقیق کی ضرورت اس لئے بھی تھی کہ ادب کے طالب علم کو یہ سہولت میسر نہیں ہے، جن لوگوں کو یہ سہولت ہے وہ یہ نہیں جانتے کہ ویب پر ریسرچ کیسے کی جائے اردو کی بورڈ کا استعمال تک نہیں جانتے لوگ، اردو ٹائپ نہیں جانتے۔ محقق کے لئے شاعر یا ادیب ہونا ضروری نہیں مگر ادبی تحریر لکھنے کی صلاحیت تو رکھتا ہو۔ ان تمام لوگوں کے لیے اس تحقیقی کام کا ہونا بے حد ضروری تھا۔

عام قاری، ادب کے قاری اور طالب علم، اور محقق پر اس تحقیقی مقالے کے بہت اچھے اثرات مرتب ہونگے اور وہ تحقیقوں کے وا ہونے پر یقیناً خوشی اور مسرّت کا اظہار کرے گا۔ اردو ادب میں تحقیقی کام میں یہ ایک اچھا اضافہ ثابت ہوگا۔

☆☆☆

حوالہ جات:

1۔ نیّر، نورالحسن، مولوی، نوراللغات، جلد دوم، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، کل صفحات 2096

2۔ ڈاکٹر سلطانہ بخش کا تحقیقی مضمون۔

http://nlpd.gov.pk/uakhbareurdu/apirl2012/april_5.html

3۔ زیف سید، اردو، وائس آف امریکہ۔ حوالہ۔ :Ref

http://www.urduvoa.com/content/

origins-of-languages-9feb10-83890557/1140064.ht

4۔ حوالہ: صدیقی، خلیل، پروفیسر "زبان کا مطالعہ" ص 37-20 کل صفحات 232، زوبی پبلشرز، کوئٹہ، سن اشاعت 2001 'ISBN-969-8509-06-2

5۔ حوالہ: زبان کے تیور۔ ڈاکٹر سلیم اختر۔ https://ijrakarachi.wordpress.com/2014/09/04

کتابیات:

1۔ جمیل احمد، انجم، پروفیسر، "تاریخ زبان و ادب اُردو" پبلشرز، علمی کتاب خانہ، لاہور، سن اشاعت نامعلوم کل صفحات 590

2۔ حسن اختر، ڈاکٹر، "تنقیدی اور تحقیقی جائزے" پبلشرز، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، 1983ء کل صفحات 231

3۔ زیف سید، اردو، وائس آف امریکہ۔

http://www.urduvoa.com/content/

origins-of-languages-9feb10-83890557/1140064.ht

4۔ سلطانہ بخش، ڈاکٹر کا تحقیقی مضمون۔

http://nlpd.gov.pk/uakhbareurdu/apirl2012/april_5.html

5۔ سلیم اختر، ڈاکٹر، زبان کے تیور، ریسرچ آرٹیکل۔

https://ijrakarachi.wordpress.com/2014/09/04

6۔ سکینہ، سام، بابو، ڈاکٹر، "تاریخ ادب اُردو" پبلشرز، علمی کتاب خانہ، اردو بازار، لاہور، 1985 کل صفحات 580

7۔ سہیل بخاری، ڈاکٹر، "لسانی مقالات" (حصہ سوم)، مقتدرہ قومی زبان، اسلام آباد، کل صفحات 532

8۔ صدیقی، خلیل، پروفیسر "زبان کا مطالعہ" ص 37-20 کل صفحات 232، زوبی پبلشرز، کوئٹہ، سن اشاعت 2001

ISBN-969-8509-06-2

9۔ نیّر، نورالحسن، مولوی، نوراللغات، جلد دوم، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، کل صفحات 2096

☆☆☆

maablib.org

باب پچیسواں:

شہرآشوب: تعریف و تاریخ

شہرآشوب پر تحقیق کا حکم ملا تو پوری کلاس پر سکتہ طاری ہو گیا کیونکہ جو لوگ شاعری کرتے تھے وہ تو سمجھ گئے کہ یہ ایک صنفِ ادب تھی مگر جو اسکالرز کسی بھی قسم کی کوئی تحریر نہیں لکھتے ان میں ضرور چہ میگوئیاں شروع ہو گئی تھیں دو چار روز گزرنے کے بعد سب نے کہا اس پر لائبریری میں کوئی کتاب موجود نہیں شعبۂ اردو کے چیئر پرسن سے استدعا کی گئی تو انہوں نے فرمایا جہاں سے جو مواد ملتا ہے لے لو اور اسائمنٹ مکمل کر کے مطلوبہ تاریخ سے پہلے جمع کروا دیں۔

مختلف شعرا سے پوچھا گیا کہ ان کی ذاتی لائبریری میں کوئی کتاب ہو یا وہ شہرآشوب پر کچھ علم رکھتے ہوں تو بتائیں سب نے ناں میں سر ہلا دیا۔ اسٹیشن لائبریری، کنٹونمنٹ بورڈ لائبریری بھی دیکھی مگر کوئی خاطر خواہ نتیجہ نہ نکلا۔ پھر انٹرنیٹ پر سرچ شروع کی تو کچھ ریسرچ آرٹیکل ملے انہیں پرنٹ کر کے پڑھا تو اندازہ ہوا کہ یہ صنفِ ادب کس قدر اہمیت کی حامل ہے پھر اپنی ذاتی لائبریری سے ایک دو کتابیں ملیں جن سے کچھ مواد مل سکا۔ شہرآشوب دراصل ایک تاریخ کا درجہ رکھتا ہے۔ جس کو لکھنا وہ بھی شاعری کے تمام لوازمات کو مدِنظر رکھتے ہوئے یقیناً ایک مشکل کام تھا مگر شہرآشوب لکھنے والے بھی اساتذہ تھے انہوں نے خوب یہ ذمہ داری نبھائی۔

زیرِ نظر اسائنمنٹ میں آپکو وہ تمام تفصیلات ملیں گی جو کسی ادب کے طالب علم کو درکار ہو سکتی ہیں اور ان تمام سوالوں کے جوابات بھی اس ریسرچ ورک میں موجود ہیں جو کسی بھی قاری کے ذہن میں ہو سکتے ہیں۔ میرا یہ تحقیقی کام کس معیار کا ہے اس کا فیصلہ

اساتذہ کریں گے۔

یہ نظم کی ایک صنف ہے۔ اور فارسی زبان میں مرکب اضافی آشوبِ شہر ہے۔ بنیادی طور پر ایسی نظم جس میں کسی شہر یا ملک کی سیاسی، اقتصادی اور معاشی بدحالی اور بے چینی کا ذکر ہوتا ہے اور شہر کے مختلف طبقوں کی زندگی کا طنزیہ یا ہجویہ انداز میں نقشہ کھینچا جاتا ہے، اور انگریزی میں اسے Poem of ruined city کہا جاتا ہے۔

علیم ناصری نے اپنے ایک مضمون میں شہرآشوب کی یوں تعریف کی ہے۔ "اس میں زمانے کی دستبرد کا گلہ کیا جاتا ہے۔ حملہ آور بادشاہوں اور طالع آزماؤں کے ظلم و ستم پر نوحہ و فریاد کی جاتی ہے۔ عوام

الناس کی بدحالی اور شکستگی کا رونا رویا جاتا ہے۔لوٹ مار اور غارت گری کے ہاتھوں مٹ جانے والوں کا مرثیہ کہا جاتا ہے۔عزت و ناموس لٹ جانے پر نالہ وشیون زبان پر آتا ہے۔اور پھر ابتلا کے تدارک اور انتقام کے لئے کسی فریادرس سے التجا کی جاتی ہے۔"(1)

اردو کے چند اور شاعروں نے بھی "غدر" کے بعد دہلی کی ابتری اور زبوں حالی پر اپنے گہرے درد و غم کا اظہار کیا ہے۔یہ بھی دہلی کے رہنے والے تھے،لیکن غدر کے سلسلے میں ان کے پورے حالات معلوم نہیں۔ان شاعروں میں:افسردہ قاضی فضل حسین تجمل۔حکیم تجمل حسین خان تشنہ محمد علی سوزاں حکیم محمد تقی صفیر دہلوی عیش حکیم آغا جان فرحت بشن پرشاد کامل باقر علی خاں مبین غلام دستگیر محسن حکیم محمد محسن خاں وغیرہ۔

یوں تو دہلی کے اجڑنے پر اپنے تاثرات کا اظہار ان میں سے چند نے غزلوں اور قطعوں میں بھی کیا ہے لیکن ان کی اہمیت ان کے شہر آشوبوں کی وجہ سے ہے۔یہ شہر آشوب زیادہ تر مسدس کی شکل میں ملتے ہیں۔مخمس صرف صفیر اور فرحت نے کہے ہیں۔افسردہ،تشنہ،سوزاں،کامل کا ایک ایک،عیش کے دو اور مبین کے تین مسدس ملتے ہیں۔تجمل نے اکیس شعروں کا ایک بڑا موثر قطعہ بھی کہا ہے۔عیش کے مسدس زیادہ وقیع نہیں۔ان میں درد و اثر کی کمی ہے۔سوزاں کا طویل مسدس بھی کمزور ہے۔مبین کے ہاں گو طوالت ہے لیکن سوز و گداز کی کمی نہیں۔اس نے حکیمانہ نظر کا بھی ثبوت دیا ہے اور اس سیاسی و معاشرتی بحران کے اسباب و علل کا پتا چلانے کی کوشش بھی کی ہے۔کامل کا مسدس مختصر بھی ہے اور جامع بھی۔محسن نے بعض تاریخی جزئیات کی خوب خوب تفصیل دی ہے،جس سے نظم میں واقعیت کا عنصر بڑھ گیا ہے۔لیکن ایک خصوصیت ان سب نظموں میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتی ہے،وہ یہ کہ ان میں تقریباً ہر ایک شاعر نے "غدر" کے مصائب و ابتلا کی خونچکاں داستان کے کسی نہ کسی واقعاتی پہلو کو بھی بیان کیا ہے۔اس لحاظ سے یہ شہر آشوب جن میں آزردہ،داغ اور ظہیر کے شہر آشوب بھی شامل کیے جا سکتے ہیں،اردو میں اپنی قسم کی پہلی چیز ہیں۔

ان میں دہلی کی سیاسی و مجلسی زندگی کے زوال اور اختلال کا ذکر ہجو کے پیرائے میں نہیں بلکہ مرثیے کے انداز میں کیا گیا ہے۔غم انگیز جذبات یوں بھی پر تاثر ہوتے ہیں،لیکن جب اپنے ہی برباد ہونے کی داستان ہو تو اس کی اثر آفرینی کی حد نہیں۔کہیں کہیں تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ دل خون ہو گیا ہے اور آہوں اور نالوں نے کاغذی پیرہن اختیار کر لیا ہے۔ان شہر آشوبوں میں شاعروں کا انفرادی تاثر نمایاں ہے۔ہر کسی نے اپنے مخصوص حالات،مزاج اور طبیعت کے مطابق زوال اور اختلال کی اس داستان کو بیان کیا ہے۔کسی نے المیہ کے صرف شاعرانہ ذکر پر اکتفا کیا ہے،کسی نے حکیمانہ نظر سے کام لیا ہے اور کسی نے ان واقعات کو مورخانہ نقطہ نظر سے دیکھا ہے۔کوئی ایک بات سے مغموم ہے تو کوئی دوسری سے۔کوئی دربار

سے وابستہ تھا، کوئی بازار سے اور کوئی خانقاہ سے۔ کسی کو قلعہ کے اجڑنے کا غم ہے اور کسی کو یہ دکھ ہے کہ دہلی کی تہذیبی اور معاشرتی برتری مٹی میں مل گئی اور یہاں کے آثار و عمارات کا نقش تک باقی نہ رہا۔ کوئی اس بات کے لیے تڑپ رہا ہے کہ دہلی کی شستہ و پاکیزہ زبان اب کہاں؟ اب نہ وہ علمی مجالس ہیں نہ وہ ادبی ہنگامے۔ کوئی علم و کمال کا نوحہ خواں ہے، کوئی مال و متاع کے لٹ جانے کے صدموں سے جلا بیٹھا ہے، کسی کے دل پر احباب کی مفارقت کا داغ ہے، کسی کی آنکھیں زن و فرزند کے بے گناہ قتل کی یاد میں تر ہیں۔ غرض ان شہر آشوبوں میں ایک واقعے اور ایک محل کے باوجود مزاج کی رنگارنگی اور حالات کے تنوع کی وجہ سے ان تمام مصائب کا پورا پورا ذکر آ گیا ہے جو انگریزوں کے غلبے کے بعد دہلی اور اہل دہلی پر نازل ہوئے تھے۔ ہر کسی نے اپنے چشم دید حالات کو من و عن بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔

دل کا درد ہے، کسی نہ کسی صورت زبان پر آ ہی گیا ہے۔ چنانچہ انگریزوں کے ظلم و ستم اور دہلی کی بدحالی کی داستان کا شاید ہی کوئی اہم پہلو ہو جس کا ذکر ان شہر آشوبوں میں نہ ملتا ہو۔ مثال کے طور پر چند بند ملاحظہ ہوں: پسند خاطر ہر خاص و عام تھی دہلی طلسم دل کش و جنت مقام تھی دہلی طرب فزائے جہاں صبح و شام تھی دہلی گل خوشی سے معطر تمام تھی دہلی اجاڑا ایسا چمن جس کے غم سے دل ہے خوں مٹے خزاں کی ہوا خاک میں ملے گردوں ہر ایک سو ہے یہ غارت گری سے بیگانہ کہ مثل دیدۂ گریاں ہے ہر در خانہ رُلا رہا ہے فرشتوں کو بھی یہ افسانہ نہ وہ ہے گھر نہ وہ محفل نہ شمع و پروانہ بنا ہے گنج شہیداں بسانِ خرمن گل فرشتے نعش پہ اب نالہ کش ہیں چوں بلبل قیامت آئی قیامت سے کس لیے پہلے دکھائے کس لیے قسمت نے حادثے ایسے جو غم نہ سہنے کو جی چاہے آنکھ سے دیکھے کہاں تلک کوئی روئے کہاں تلک پیٹے کہیں پدر ہے تڑپتا کہیں پسر بے تاب غضب ہے تفرقہ پرداز چرخ خانہ خراب۔

گھر ایسے لٹ کے ہوئے ہیں خراب کیا میں کہوں کہ جیسے خشک ہوں بے اشک دیدۂ پرخوں نہ زر نہ سیم نہ پوشاک نے در مکنوں لبوں پہ آتے ہیں اب نالہ دل محزوں جو در فشاں تھی کف دست ہے خزف آگیں گہر جو دیتے تھے کوڑی بھی ان کے پاس نہیں نہ دیکھا تھا جو ستم وہ فلک سے اب دیکھا یہ وہ ہے حادثہ جس سے جگر بھی ٹکڑے ہوا پدر کے سامنے بیٹے کو قتل ہائے کیا غم آئے یاد نہ کیوں کر جناب اصغر کا یہ کربلا کا نمونہ دکھاتی ہے دہلی پدر کو نعش پسر پر رلاتی ہے دہلی (مبین) کہاں وہ تاج کا مالک کہاں ہے وہ دربار کدھر گئی دیوانِ خاص کی وہ بہار اب اس کے دیکھیے جو اجڑے ہوئے درو دیوار یہ جی میں آئی کہ سر پھوڑ اور چیخیں مار ہے پارہ پارہ جگر کیسی دل فگاری ہے بجائے اشک جو آنکھوں سے خون جاری ہے ہمیشہ عطر جو پوشاک میں لگاتے تھے بدلتے شام و سحر جوڑے اور بساتے تھے تھی تہمت ایسی کہ اس سے نہ تاب لاتے تھے خجل ہو گل کف افسوس ملتے جاتے تھے وہ دیکھو پیرہن آلودہ خاک پھرتے ہیں کہاں۔

جب گریبان چاک پھرتے ہیں وہ نازنیں کہ نزاکت بھی دیکھ گھبراوے کہ جس کی بستر گل پر سے

نیند اڑ جاوے گمان میں جو نہ ہو کیا خیال میں آوے لکھا ازل کا جو تقدیر سامنے لاوے پکڑ کے زلف کیا ان کو قتل بگنے سر صبا کے چھوئے سے جو ہوتے تھے پریشاں تر برہنہ پا کوئی نکلا کوئی گریباں چاک کسی کی چشم تھی گریاں کسی کے سر پر خاک ہر ایک بید سا لرزاں تھا دل غم ناک تھی دشمنوں کی بھی ہر سمت سے یہ ان پر تاک قدم نہ اٹھتا تھا جو وہ قدم اٹھاتے تھے ہزاروں ٹھوکریں کھاتے تھے گرتے جاتے تھے (سوزاں) یہ وہ ہی چوک ہے میلہ تھا جس جگہ ہر روز یہاں تو رہتے تھے مہ طلعتان دل افروز نظر کو ہوتی تھی کیفیت سرور اندوز جدھر کو دیکھتے تھے اک بہار گلفت سوز نشان بھی نہیں اب تو ہجوم خلقت کا یہی ہے وہ ہی جگہ بس مقام عبرت کا (کامل) وہ لال جوڑے پہن کر کوئی نکلتے تھے وہ بانکپن سے اٹھا پائینچوں کو چلتے تھے وہ ہاتھ پاؤں میں مہندی کو اپنے ملتے تھے وہ بات بات میں انداز سے مچلتے تھے ہوئے ہیں رنج و تردد میں اب تو وہ محبوس بجائے مہندی کے ملتے ہیں وہ کف افسوس وہ لوگ بستر سنجاب پر جو سوتے تھے سحر گلاب سے جب منہ کو اپنے دھوتے تھے تمام عمر کو لہو و لعب میں کھوتے تھے وہ بال بال میں موتی سدا پروتے تھے اب ان کا حال تباہی سے ایسا ابتر ہے بچھونا خاک ہے اور خشت بالش سر ہے بنے ہوئے تھے وہ چوپڑ کے چوک میں بازار کہ جیسے چار چمن ہوں بہ سطحِ گلزار ہر ایک دیدہ آئینہ روشن و ہموار تجمل تھا جن سے خط عارضان گل رخسار ہر اک دکان میں بیٹھا ہوا ہے فریادی ٹپک رہی در و دیوار سے ہے بربادی سناتے پھرتے تھے ستے کٹوروں کی جھنکار وہ گل فروشوں کے پھولوں کے ٹوکروں کی بہار وہ سودا بیچتے تھے لوگ واں پکار پکار۔۔۔ وہ پھرنا خوانچے والوں کا واں قطار قطار رکھا تھا دلی کا لوگوں نے نام عشق آباد بسان خانہ عاشق وہ ہو گئی برباد (محسن) اردو شاعروں کی ایک بڑی تعداد ایسی بھی ہے، جنھوں نے وطن کی بربادی سے متعلق اپنے درد و غم کا اظہار غزلوں کے ذریعے کیا ہے۔ ان میں شہاب الدین ثاقب، داغ، مرزا حسین علی خاں راقم، قربان علی بیگ سالک، مصطفیٰ خاں شیفتہ، قادر بخت صابر، ظہیر الدین ظہیر، باقر علی خاں کامل اور میر مہدی مجروح شامل ہیں۔

ان شاعروں میں سے اکثر کی غزلوں کا تعلق غالباً اس عظیم الشان مشاعرے سے ہے، جو اس خونیں ہنگامے کے بعد دہلی میں منعقد ہوا تھا۔ اس یادگار مشاعرے کی تفصیل معلوم نہیں ہو سکی۔ البتہ معظم زمانی بیگم عرف بگا بیگم سے یہ روایت ہے کہ دہلی میں امن و امان قائم ہو جانے کے بعد یہاں کے لوگوں نے ایک مشاعرہ کیا جس میں اس وقت کے بیشتر اساتذہ نے شہر کی تباہی کا رونا رویا تھا۔ مصرع طرح تو معلوم نہیں ہو سکا، لیکن زمین شان دہلی زبان دہلی تھی۔ یہ بھی معلوم نہیں کہ کتنے شاعروں نے مشاعرے میں شرکت کی۔ بہر حال ان میں سے ستائیس کی طرحی غزلیں "فغان دہلی" میں جسے تفضل حسین خان کوکب نے مرتب کیا تھا محفوظ ہو گئی ہیں۔ اس مشاعرہ کی تاریخی اہمیت تو ہے ہی، ادبی لحاظ سے بھی یہ اپنی نوعیت کا پہلا اجتماع تھا جس میں کم و بیش تیس شعرا نے مل کر ایک واقعاتی موضوع پر طبع آزمائی کی جو نوعیت

کے اعتبار سے فقط انفرادی یا ذاتی نہیں بلکہ اجتماعی و قومی تھا۔ تجلی اور کامل نے دو غزلے کہے۔ شائق کی طرحی غزل فارسی میں ہے۔ احسن نے بھی طرحی اردو غزل کے علاوہ ایک غزل فارسی میں بھی اسی زمین میں کہی۔

اکرام اور عیش کی غزلوں کی زمین تو یہی ہے لیکن بحر مختلف ہے۔ ممکن ہے اس مشاعرے کے لیے دو طرحیں دی گئی ہوں یا شاید اس سے ملتا جلتا کوئی اور مشاعرہ بھی اس زمانے کے لگ بھگ ہوا ہو۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ان شاعروں نے اپنے طور پر اس زمین میں غزلیں کہی ہوں۔ ان طرحی غزلوں کے علاوہ کچھ غزلیں ایسی بھی ہیں جو اس زمانے میں فرداً فرداً کہی گئیں۔ ان غیر طرحی غزلوں میں سے تین غزلیں عیش کی ہیں، ایک مبین کی اور ایک تجلی کی۔

عیش کی تیسری غزل میں دہلی کے علاوہ لکھنؤ کی بہارِ رفتہ کا بھی ماتم کیا گیا ہے۔ ان غزلوں میں سے چند کے حوالے پہلے دیے جا چکے ہیں۔ انھیں اور تجلی و مبین کی غیر طرحی غزلوں کو چھوڑ کر باقی میں سے اکثر غزلیں احساس کی اس شدت سے خالی ہیں جس کی نظیر شہر آشوبوں میں ملتی ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ یہ غزلیں نسبتاً بعد میں لکھی گئیں اور دوسری یہ کہ شہر آشوبوں کی طرح یہ بے ساختہ زبان پر نہیں آئیں بلکہ مشاعرے کی خاطر کہی گئی ہیں۔ اس لیے ان میں بجائے آمد کے آورد زیادہ ہے۔ ردیف اور قافیے کی قید سے خارجی واردات کا تفصیل سے بیان کرنا کتنا مشکل ہے، اس کا اندازہ ان غزلوں سے ہوتا ہے۔ کہیں کہیں ایک ہی مضمون بار بار بندھا ہے۔ تکرار اور توارد کی مثالیں بھی کثرت سے ہیں۔ عام طور پر ان غزلوں میں بیانِ دہلی اور زبانِ دہلی کا ماتم ملتا ہے۔ "غدر" سے پہلے کی دہلی کی تعریف اور پھر اس کے اجڑنے کا ذکر رسمی اور روایتی ہے اور اثر و تاثیر سے مملو نہیں۔ سیاسی انتشار اور معاشی زوال کی طرف بھی شاعروں نے زیادہ توجہ نہیں کی۔

واقعات کے تنوع اور واردات کی وسعت سے جو بے پایانی شہر آشوبوں میں پیدا ہو گئی ہے، زیادہ تر غزلیں اس سے خالی ہیں۔ ان میں درد و کرب کی فضا برائے نام ہے اور اس کا اثر دیرپا نہیں۔ کہیں کہیں ایک آدھ شعر البتہ ایسا نکل آتا ہے جہاں شاعر نے رمز و کنایے کے پردے میں اپنا دل کھول کے رکھ دیا ہے: آلِ فرعون کے جوں ظلم سے آلِ موسیٰ ایسے بے کس ہوئے افسوس کہ ساں دہلی کونسا غنچۂ دل تھا کہ نہ پژمردہ ہوا ہند میں ایسی چلی بادِ خزانِ دہلی (ممتاز حسین اختر) یکسر گلزار ہے زخموں سے تن اک عالم کا بن گئی موسمِ گل فصلِ خزانِ دہلی (قادر بخش صابر) اب جو دلی ہوئی آباد تو کیا خاک ہوئی جن سے زینت تھی کہاں ہیں وہ جوانانِ دہلی (محمد محسن خاں محسن) نہیں بچنے کا پڑے گا بے شک "چرخ" کی جان پہ وبالِ دہلی (تجلی حسین تجلی) اس جائزے سے ظاہر ہے کہ سنہ ستاون کے واقعات کے خلاف اردو شاعروں کا ردِعمل مختلف اور متنوع طریقوں سے ہوا۔ ظاہر ہے کہ ہر شاعر ایک سا شعور اور ایک سا احساس نہیں رکھتا۔ مختلف ذہنی اور

سماجی رابطوں کی وجہ سے بھی "غدر" کے واقعات سے متعلق اردو شاعروں کا طرزِ فکر الگ الگ رہا۔ اکثر نے سیاسی وجوہ کا ذکر نہیں کیا۔

جو کوئی حقیقت حال سے آشنا تھا، اپنے مستقبل کو انگریزوں سے وابستہ دیکھ کر اس نے خاموشی اختیار کی۔ کسی نے ایک قدم آگے بڑھ کر انقلابیوں کی مذمت کی اور انگریزوں کی مدح سرائی اختیار کی۔ تاہم چند شاعر ایسے بھی تھے جنھوں نے غدر کے اسباب وعلل پر غور کیا تھا اور اسے آزادی کی جنگ سمجھ کر اس میں شریک ہوئے تھے۔ ایسے شاعروں میں سے منیر شکوہ آبادی، محمد حسین آزاد اور بدایوں کے اشرف علی نفیس خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ منیر اور آزاد کے کلام کا حوالہ پہلے دیا جا چکا ہے اور یہ بتایا گیا ہے کہ وہ انگریزوں سے شدید نفرت رکھتے تھے، انقلابیوں کی کامیابی سے خوش تھے اور فتح کے موقعوں پر تاریخیں کہتے تھے۔ اس کے برعکس غالب اور ظہیر جیسے کچھ شاعر ایسے بھی تھے جنھوں نے ہنگامہ فرو ہونے کے بعد ذاتی مجبوریوں کی بنا پر انگریزوں سے مراعات پانے کے لیے اپنی غیر جانبداری کا اعلان کیا اور "غدر" کی مذمت کی۔ لیکن جہاں تک وطنیت کے تصور کا تعلق ہے، وہ بنیادی طور پر ان دونوں طرح کے شاعروں کے ہاں ایک ہی ہے۔ بظاہر عجب معلوم ہوتی ہے کہ وہ شاعر جو انگریزوں کے خیر خواہ تھے اور وہ جو انگریزوں کے مخالف تھے ان کا اساسی نظریہ ایک کیسے ہو سکتا ہے۔ لیکن حقیقت یہی ہے۔ اصل چیز انگریزوں کی مدح یا قدح نہیں بلکہ وہ نقطۂ نظر ہے، جس سے یہ لوگ 1857 کے واقعات کو دیکھتے تھے اور یہ نقطۂ نظر ان دونوں کے ہاں تقریباً ایک ہی ہے۔ ان کے بیانات میں بظاہر جو تضاد ہے، وہ دراصل نقطۂ نظر کا نہیں بلکہ ان تاریخی حالات کا ہے، جن میں یہ منظومات کہی گئیں۔ اردو کے وہ اشعار جن میں انگریز دشمنی کی بو آتی ہے۔ اس زمانے کی چیز ہیں جب انقلابیوں کا ستارہ عروج پر تھا اور ان شاعروں کو اظہارِ رائے میں کوئی خطرہ نہیں تھا۔ اس کے برعکس وہ تمام کلام جس میں پوربیوں اور تلنگوں کو برا بھلا کہا گیا ہے اور "غدر" کی مذمت کی گئی ہے اس زمانے کا ہے جب انگریز فتح یاب ہو چکے تھے اور ان کے جور وستم کا بازار گرم تھا۔ ہندوستانیوں کا خون اس وقت اس قدر سستا ہو گیا تھا کہ معمولی سے بہانے پر انھیں گولی کا نشانہ بنا دیا جاتا۔ محلے کے محلے ڈھائے جا رہے تھے اور ہزارہا گھر ویران پڑے تھے۔ ایسے میں کس دیوانے کی شامت آئی تھی کہ انگریزوں کے خلاف اپنے دلی جذبات کا اظہار کرتا۔ پھر یہ کہ ہر اہلِ قلم اہلِ سیف نہیں ہوتا۔ فضل حق خیر آبادی نے تو حق گوئی کی خاطر عمر قید برداشت کر لی، لیکن آزردہ نے جب پانسہ پلٹتا ہوا دیکھا تو جاں بخشی کے لیے اپنا بیان بدلنے سے بھی گریز نہ کیا۔ آزردہ تو در کنار، جس کسی نے بھی انگریزوں کے غلبے کے بعد غدر کے موضوع پر قلم اٹھایا، انگریزوں کی خیر خواہی کے لیے "غدر" کی مذمت کی ہے، لیکن ان بیانات کو جوں کا توں تسلیم نہیں کیا جا سکتا۔ یہ باتیں حالات سے مجبور ہو کر کہی گئی ہیں۔ غور سے دیکھیے تو انھیں نیم صداقتوں کے لب ولہجے سے دلی رجحانات کا راز کھل جاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ جن شاعروں نے "غدر"

میں حصہ لیا اور وہ بھی جنھوں نے نہیں لیا سب کے دل رنج ومحن سے چور تھے۔ اپنے معاشرے کی تباہی اور اقتصادی بدحالی کا اکثر شاعروں کو احساس تھا اور اس بنا پر دل ہی دل میں یہ سب انگریزوں سے خائف تھے اور ان کے انسانیت سوز مظالم سے نالاں تھے، ورنہ وہ اپنے کلام میں اپنی تباہی اور زبوں حالی کا اتنے بڑے پیمانے پر کبھی ماتم نہ کرتے۔ فغان دہلی کی تقریظ میں قربان علی بیگ سالک نے لکھا ہے: "ایسا انقلاب ظہور میں آئے زبان پر کوئی مہر نہیں ہے کہ گویائی سے باز رہے اور دل پر کچھ زور نہیں کہ درد سے بھر نہ آئے اور اظہار درد شاعرانہ نہ کیا جائے۔۔۔ کس کی طاقت ہے کہ سنے اور نہ روئے، کس کا جگر ہے کہ اس درد سے خون نہ ہوئے۔

جب کوئی کسی کا شعر اس باب میں سنا جاتا ہے، کان گنگ ہو جاتے ہیں، کلیجہ منہ کو آتا ہے۔" یہ دوسری بات ہے کہ اس وقت وطنیت کا کوئی واضح سیاسی تصور نہیں تھا۔ سیاسی آزادی اس زمانے میں مذہبی اور تہذیبی آزادی کی شکلیں اختیار کرتی تھی۔ چنانچہ اردو شاعر بھی وطن کی سیاسی اور اقتصادی تباہ حالی کے لیے غیر ملکی حکومت یا اپنی غلامی کو مورد الزام ٹھہرانے کے بجائے اپنی تقدیر کو کوستے ہیں۔ اور حالات کو بہتر بنانے کے لیے فقط دعاؤں میں یقین رکھتے ہیں یا پھر ان دردناک حالات میں جینے پر موت کو ترجیح دیتے ہیں۔ سنہ ستاون کی جدوجہد ہندستانی تاریخ کی طرح اردو ادب میں بھی قدیم اور جدید کے درمیان حد فاصل قائم کرتی ہے۔ جدوجہد کی ناکامی سے ملک میں شکست خوردگی کی عام فضا میں انگریزوں کے مظالم اور دہشت انگیز کارروائیوں نے شدید خوف وہراس کی ایسی لہر کا اضافہ کیا کہ لوگ انگریزی حکومت سے چھٹکارا پانے کو خواب وخیال سمجھ کر بھول گئے۔ اس ہنگامے کے بعد ربع صدی تک ہندوستان بالکل بے جان اور بے روح زندگی بسر کرتا ہے۔ چند مذہبی رہنماؤں اور قدامت پسندوں کے سوائے زیادہ تر لوگوں نے "سنہ ستاون" کی شکست کو حتمی سمجھ کر اس تاریخی وعمرانی تبدیلی کو چاروناچار قبول کرنا شروع کیا۔ یہ تبدیلی سنگین وناگزیر حقیقت تھی اور اسے روک سکنے کی ہمت کسی میں نہ تھی۔ اس نے جہاں ادب اور معاشرت میں پرانی بساط تہ کردی، وہاں نئے اثرات کے لیے بھی راستہ صاف کر دیا۔ عوام کے لیے اب سوائے اپنے کو نئے سانچے میں ڈھالنے کے اور کوئی چارہ نہ تھا۔ جو لوگ قوم اور وطن کا درد رکھتے تھے، ان کے لیے بھی آگے بڑھنے کا راستہ صرف یہی تھا کہ نئی حکومت سے مفاہمت کی جائے اور انگریزی تعلیم نئی سائنسی اور مشینی ترقی اور مغربی تصورات سے اپنے ذہن کی حدود کو وسیع کیا جائے اور انگریزی حکومت کے دائرے میں رہتے ہوئے اپنی حالت کو بہتر بنانے کے لیے انگریزوں سے مراعات حاصل کی جائیں۔ یہ صورت حال انیسویں صدی کے آخر تک بنی رہی۔ (2)

☆☆☆

حوالہ جات:

(1) نعیم احمد مصری، محدث میگزین، شمارہ نمبر ۲۶۷، جون ۲۰۰۳، جلد نمبر ۳۵، ویب کا حوالہ:
http://magazine.mohaddis.com/shumara/166-june-2003/2104-nataid-shehr-ashob

(2) گوپی چند نارنگ، پروفیسر، انقلاب ۱۸۵۷ء ہندوستان اور اردو شاعری (مکمل کتاب) حوالہ:
http://lib.bazmeurdu.net/%DB%8C-revolt-and-
lib.bazmeurdu.net//:http:atmoreurdu-poetry-gopichand-narang/Read/

☆☆☆

باب چھبیسواں:

شہر آشوب: آغاز و ارتقاء

اردو شاعری نے فارسی شاعری کی آغوش میں آنکھ کھولی اور شاعری کے اصول وضوابط کے ساتھ فکروخیال بھی اسی سے متاثر ہوئے۔ البتہ اس میں مقامی رنگ نے تھوڑی بہت انفرادیت پیدا کی اور ہندوستانی مسلمان یہاں کے ہندو مذہب سے بھی خاصے متاثر ہوئے یہاں تک کہ ان کے عقائد و افکار میں ہندوانہ رنگ و آہنگ نے جگہ پائی۔ دیوی دیوتاؤں کی اس سرزمین پر مسلمانوں نے بھی ہندوؤں کی دیکھا دیکھی اپنے اکابر اور پیروں کو مافوق الفطرت ہستیاں ثابت کرنے میں بے سروپا حکایات وروایات کا سہارا لیا اور انھی کی طرح اپنے اولیا اور بزرگوں کو اپنا حاجت روا اور مشکل کشا بنا کر پیش کیا۔ اس طرح بزرگوں سے برتر ہستی رسول اللہ کی ذاتِ گرامی تو اور بھی زیادہ حاجت روائی کا منبع تصور کی گئی۔ لہٰذا نعت گوؤں نے رسول اللہ کی نعت منقبت اسی طرح کہنی شروع کر دی جیسے ہندو کرشن جی کے بھجن کہتے تھے۔ البتہ ان کے ہاں نعتیہ شہر آشوب کہیں دکھائی نہیں دیتا محض آشوب ذات کی ذیل میں آنے والی نعتیں ملتی ہیں۔

اردو شاعری ہندوستان میں اسلامی سلطنتوں کے زوال آمادہ دور میں پروان چڑھی ہے۔ جب مغلوں کا آفتاب غروب کی طرف بڑھ رہا تھا۔ انگریز اور مرہٹے اپنی طالع آزمائی کے لئے ہر طرف فساد بپا کیے ہوئے تھے اور ریاستیں زیر و زبر ہو رہی تھیں، اس لئے اردو شاعری میں قنوطیت کا عنصر آغاز ہی سے کارفرما نظر آتا ہے۔ قدما میں میر و درد کی غزلیں اور سودا کے شہر آشوب اس پر دلالت کرتے ہیں۔ میر اپنی غزل میں ہی اس آشوب پر نالاں ہے اور اس لوٹ کھسوٹ میں اس کو اپنے افلاس و فقر کے بھی لُٹ جانے کا اندیشہ ہے۔

چور اچکے سکھ مرہٹے میر و گدا سب خواہاں ہیں

چین میں ہیں جو کچھ نہیں رکھتے فقر بھی اک دولت ہے

یہاں سودا کے شہر آشوب معاشرتی بدحالی کا نوحہ ہیں، مگر وہ نعتیہ نہیں ہیں۔ اسی طرح مرہٹوں اور روہیلوں کی لوٹ کھسوٹ اور قتل و غارت پر شاہ عالم ثانی اپنی بربادی پر یوں نوحہ کناں ہے۔

صرصر حادثہ برخاست پئے خواری ما

داد بر باد سر و برگ جہانداری ما

یہ قصیدہ اس کے ذاتی اور سلطنت کے غم و اندوہ کی تصویر ہے مگر اس کو بھی نعتیہ شہر آشوب میں شمار

نہیں کیا جاسکتا۔ 1857ء کے انقلاب نے دہلی اور اس کے گردونواح بلکہ ہندوستان کے وسیع علاقے کو متاثر کیا جس پر بہت سے شعرا نے شہر آشوب لکھے مگر ان میں بھی کوئی نعتیہ شہر آشوب نظر نہیں آتا۔ غالباً اس قسم کا انداز پہلی بار حالی کے ہاں نظر آتا ہے جس میں وہ اُمت کی بدحالی پر رسول اللہؐ کے حضور دست بدعا ہوتے ہیں۔ حالی یہ جانتے ہیں کہ بگڑی کو سنوارنے والی ذات اللہ تعالیٰ کی ہے، اس لئے وہ رسول اللہؐ کے سامنے عرض کرتے ہیں کہ آپ اللہ تعالیٰ سے دعا کریں کیونکہ آپ کی دعا مقبولِ خدا ہے۔

اسی طرح آگے چل کر ایک عظیم نعت گو مولانا ظفر علی خان روایتی نعت میں تنوع پیدا کرتے ہیں اور نہایت بلند پایہ نعت کے نمونے سامنے لاتے ہیں۔ ان کے ہاں بھی مولانا حالی کی طرح نعتیہ شہر آشوب ملتے ہیں مگر ان میں بھی وہی عقیدہ کارفرما ہے یعنی وہ بھی آنحضورؐ سے تخاطب تو کرتے ہیں مگر دعا ہی کے لئے عرض کرتے ہیں۔

اے خاور حجاز کے رخشندہ آفتاب
صبح ازل ہے تیری تجلی سے فیض یاب

مولانا حالی اور مولانا ظفر علی خان آنحضورؐ سے تخاطب تو کرتے ہیں مگر ان سے اللہ تعالیٰ کے حضور دعا کرنے کی ہی استدعا کرتے ہیں، براہِ راست استمداد نہیں کرتے۔ دورِ حاضر کے سربرآوردہ ہمہ جہت شاعر عبدالعزیز خالد نے نعت گوئی میں ایک خاص آہنگ پیدا کیا ہے۔ انہوں نے نعت کے کینوس کو اتنی وسعت دی کہ فارقلیط، منحمنا اور عبدہ جیسی ایک ایک نعت کی مستقل کتابیں لکھی ہیں جو نعتیہ شاعری میں واحد مثال ہے۔ ان کے علاوہ نعتیہ مجموعے حمطایا، ماذ ماذ اور طاب طاب پیش کئے ہیں جن میں خوبصورت اور خیال انگیز نعتیں ہیں۔ جہاں تک نعتیہ شہر آشوب کا تعلق ہے، خالد کے ہاں بھی اس کی کثیر اور موکر مثالیں پائی جاتی ہیں۔

منحمنا ان کی ایک مسلسل نعت کا مجموعہ ہے جو کم و بیش ساڑھے پانچ سو اشعار پر مشتمل ہے۔ اس میں نعت گوئی کا ایک بحرِ بے کراں موجزن ہے۔ حفیظ تائب کی بیشتر نعتوں میں آشوبِ دہر اور آشوبِ ملت کے نوحے ہیں۔ ان کے دل میں مسلمانوں اور اسلام کا درد ہے۔ ان کی اکثر نعتیں اسی درد کی بازگشت ہیں۔ حالی اور ظفر علی خاں کی طرح تائب کا بھی شہر آشوب کا نقطۂ ارتقا حضورؐ سے دعا کرنے کی استدعا پر ہی منتج ہوتا ہے۔ یہاں یہ گذارش کردینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ قرونِ اولیٰ کی عربی نعتیہ شاعری میں حضورؐ سے دعا کرنے کی استدعا کرنا بھی ثابت نہیں ہوتا۔ یہ بھی عجمی شعرا کا ہی خاصہ ہے۔ اس سلسلے میں حضرت عمرؓ کا وہ واقعہ یاد آتا ہے جب وہ نماز استسقاء کے لئے حضورؐ کی وفات کے بعد آپؐ کے چچا حضرت عباسؓ کو اللہ تعالیٰ کی بارگاہ میں بارش کی دعا کرنے کے لئے ساتھ لے جاتے ہیں۔ اگر وہ آنحضورؐ سے دعا کرنے کی التجا کرنے کا عقیدہ رکھتے تو ضرور ایسا کرتے مگر وہ حضورؐ کی تعلیم ہی کے باعث جانتے تھے کہ

وفات کے بعد انبیا سے بھی کوئی التجا نہیں کی جا سکتی۔ آج نبی کریم سے استمداد کا نظریہ شرعی لحاظ سے درست نہیں۔

ہمارے ایک اور بزرگ شاعر جناب قمر میرٹھی مرحوم نہایت عمدہ نعت گو تھے۔ وہ بھی ایک مخمس نعتیہ شہر آشوب بعنوان 'بحضور رحمت تمام علیہ الصلوٰۃ والسلام' میں اپنا درد دل اور امت کی بدحالی کا نوحہ اس طرح کرتے ہیں۔

آپ کے در پہ یہ فقیر لایا ہے شاہِ کائنات
آنکھوں میں اشک غم کی رو دل میں ہجوم

واردات

دور حاضر کے بیشتر نعت گو شعرا نعت میں آشوبِ ذات کے ساتھ ساتھ آشوبِ ملت کو بھی اپنا موضوعِ سخن بنا رہے ہیں۔ ظاہر ہے کہ حالات کی بوقلمونی حساس دل شاعر کو متاثر کیے بغیر نہیں رہتی اور شاعر اپنے جذبات کو شعری جامہ پہنانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ پاکستان کی گذشتہ دو جنگیں، افغانستان پر روسی تسلط، فلسطین اور عالم اسلام کے دیگر ممالک میں مسلمانوں کی ابتری کسی نہ کسی صورت میں ہمارے شاعر کے نوکِ قلم پر آتی رہتی ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ نعت میں بھی شہر آشوب کے مضامین اکثر نعت گوؤں کے ہاں پائے جاتے ہیں۔ خواہ وہ باقاعدہ نعتیہ شہر آشوب کی صورت میں ہوں خواہ نعتیہ مضامین کے ساتھ تذکرہ، اس قسم کے کچھ اشعار داخل ہوں۔ یہ ایک ایسا موضوع ہے۔ جس سے ایک مسلمان شاعر مستثنیٰ نہیں ہو سکتا۔ یہ الگ بات ہے کہ اس کا انداز کیا ہے اور اس کے فکر و تخیل کی رسائی کہاں تک ہے؟ جناب یزدانی جالندھری کا ایک قصیدہ ہے۔ جس میں شہر آشوب کی صورت میں حضورؐ سے دعا کی درخواست بھی کی گئی ہے اور بگڑے ہوئے حالات پر چشمِ عنایت کی تمنا بھی ہے۔ (1)

ہوگئی خوار و زبوں آپ کی اُمت آقا
اس کے حالات ہیں آئینۂ عبرت آقا

غلام ابنِ سلطان اپنے ایک تحقیقی مقالے میں لکھتے ہیں کہ برِ عظیم پاک و ہند کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو یہ حقیقت معلوم ہوتی ہے کہ اس خطے میں آفتاب اسلام کی ضیا پاشیوں کا سلسلہ عہد نبویؐ میں شروع ہو گیا تھا۔ اسی لیے حضور ختم المرسلین کو اس طرف سے ٹھنڈی ہوا محسوس ہوتی تھی۔ سلطان محمود غزنوی (پیدائش: 2۔ اکتوبر 971 وفات: 30۔ اپریل 1030) نے اپنے تینتیس سالہ دور حکومت (997-1030) میں اس خطے پر سترہ حملے کیے۔ وہ جب 18۔ اکتوبر 1025 کو سومنا تھ پر یلغار کے لیے روانہ ہوا تو اس کے پیش نظر پرانی اور فرسودہ تہذیب کی گرتی ہوئی عمارت کو منہدم کرنا تھا۔ اسلام نے اپنی آفاقی تعلیمات میں توہم پرستی، شرک، بت پرستی، بے عملی، بزدلی اور بے ضمیری کی مسموم فضا کے خاتمے

کے لیے ایک قابل عمل اور واضح لائحہ عمل پیش کیا ہے۔تاریخ ہر دور میں اپنے ابراہیم کی تلاش میں رہی ہے۔یہ جہاں جسے ایک صنم کدے سے تعبیر کیا جاتا ہے،اس میں مے رضا سے مست مردِ حق پرست کے سامنے ایک ہی مطمح نظر ہوتا ہے کہ وہ ظلمت دہر کو توحید و رسالت کی تابانیوں سے منور کر دے۔اس دنیا کے مال و دولت اور تمام رشتہ و پیوند کو بتان وہم و گمان سمجھا جاتا ہے۔محمود غزنوی نے سومنات کو تہس نہس کر کے دیوتاؤں کی بے پناہ طاقت کے کھوکھلے دعوے کو طشت از بام کر دیا۔

نظام کہنہ کے سائے میں عافیت سے بیٹھنے کے خواب دیکھنے والوں کو جلد ہی یہ احساس ہو گیا کہ قدیم اور فرسودہ تہذیب اور ثقافت کی گرتی ہوئی عمارت کے انہدام کا وقت آ پہنچا۔اب اسلام کی ابد آشنا تعلیمات سے ہر طرف اجالا ہو گا۔اس کے بعد خاندان غلاماں (1206-1290)،خاندان خلجی (1290-1320)،خاندان تغلق (1320-1412) اور سید و لودھی خاندان (1413-1526) نے ان ہی خطوط پر کام کیا۔اس کے بعد خاندان مغلیہ نے عنان اقتدار سنبھال لی اور یہاں کے سیاہ و سفید کے مالک بن بیٹھے۔مغل بادشاہوں کا یہ دور اپنے عروج کو پہنچا جب اورنگ زیب (پیدائش:4 نومبر 1618،وفات:3 مارچ 1707) تخت نشین ہوا تو اس نے مغل سلطنت کو وسعت دی۔اس کے عہد حکومت (31-3-1658 تا 3-3-1707) میں پورے برصغیر پر مسلم اقتدار کا پرچم لہرا رہا تھا۔

اورنگ زیب نے دکن میں بیجاپور اور گولکنڈہ کی اسلامی ریاستوں کے خلاف جو اقدامات کیے انھیں عوام نے پسند نہ کیا۔اس کے نتیجے میں اسلامی حکومت کی قوت کو ضعف پہنچا۔اورنگ زیب کی وفات کے بعد اس کے جانشین اس وسیع حکومت کو سنبھال نہ سکے۔اس حکومت کا خاتمہ اسی دن ہو گیا تھا جس دن اورنگ زیب کی آنکھیں بند ہوئیں۔اس کے بعد بہادر شاہ اول،جہاں دار شاہ،فرخ سیر،رفیع الدرجات،شاہ جہاں دوم،نکوسیر،محمد ابراہیم،محمد شاہ،احمد شاہ بہادر،عالم گیر دوم،شاہ جہاں سوم،شاہ عالم دوم،اکبر شاہ دوم اور بہادر شاہ مغلوں کی عظمت رفتہ کی تاریخ کے اوراق کی ورق گردانی اور نوحہ خوانی کے لیے لال قلعے میں مسند شاہی پر براجمان ہوئے تاریخ امم کے مطالعہ سے یہ بات روز روشن کی طرح واضح ہو جاتی ہے کہ جو اقوام بہادری اور عزم صمیم کو ترک کر کے طاؤس و رباب سے اپنا دل بہلاتے ہیں وہ اپنی تاریخ سے کوئی سبق نہیں سیکھتے۔سیل زماں کی مہیب موجیں انھیں خس و خاشاک کی طرح بہا لے جاتی ہیں۔تاریخ کے مسلسل عمل اور تاریخی صداقتوں کو پس پشت ڈالنے والوں کو یہ حقیقت فراموش نہیں کرنی چاہیے کہ جغرافیائی تبدیلیاں دراصل تاریخی حقائق کی کوکھ سے جنم لیتی ہیں۔

اورنگ زیب کے نااہل جانشینوں نے اپنی بے بصری،کور مغزی اور جہالت مآبی کے باعث نظام سلطنت کو ناقابل تلافی نقصان پہنچایا۔تخت نشینی کی جنگوں نے مغل بادشاہوں اور مغلیہ سلطنت کا وقار ختم کر دیا

دیا۔ مرکزی حکومت کی گرفت کمزور ہوتے ہی ریاستوں کے حکمران باغی ہو گئے اور طوائف الملوکی کے باعث نظم و نسق ابتر ہوتا چلا گیا۔ یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ مغلوں نے اپنے تین سو سالہ عہدِ اقتدار میں کوئی ایسا عظیم علمی ادارہ قائم نہ کیا جو قوم میں صحیح نظر و بصیرت کی تخلیق میں ممد و معاون ثابت ہوتا۔ تاریخ کے مسلسل عمل سے اورنگ زیب کے نااہل جانشین بے خبر تھے۔ انھوں نے ایک گونہ بے خودی کے لیے جنسی جنون اور مے نوشی کو اپنا شعار بنا لیا۔ جہاں دار شاہ ایک رذیل طوائف لال کنور کے اشارۂ ابرو پر ناچتا تھا۔ جہاں دار شاہ کی بزدلی کا یہ حال تھا کہ ایک مرتبہ جب اس نے برہنہ تلوار دیکھی تو مارے خوف کے اس کی گھگھی بندھ گئی اور وہ دم دبا کر بھاگ گیا۔

محمد شاہ جب کوکی کے حسن کا دیوانہ بنا تو سب کچھ بھول گیا اور چلو میں الو بن کر داد عیش دیتا تھا۔ محمد شاہ کو سید برادران کی حمایت حاصل تھی۔ 1720 میں حسین علی نے ایک دن مغل حکومت کا تمسخر اڑاتے ہوئے کہا:

"میں وہ ہوں کہ جس شہزادے کو جوتا ماردوں وہ بادشاہ بن جائے۔"

آخری عہدِ مغلیہ میں نراجیت کی جو فضا تھی اس کے باعث بیرونی حملہ آوروں نے اس خطے کے مظلوم عوام کی زندگی اجیرن کر دی۔ دو لاکھ پچیس ہزار افراد نادر شاہ کی سفاکی کی بھینٹ چڑھ گئے۔

اس خون ریزی کا اندازہ اس امر سے لگایا جا سکتا ہے کہ صرف 13 فروری 1739 کو صبح نو بجے سے لے کر دوپہر دو بجے تک نادر شاہ کے حکم سے دلی میں جو قتل عام ہوا اس میں تین ہزار بے گناہ انسان موت کے گھاٹ اتار دیے گئے۔ نادر شاہ نے پندرہ کروڑ روپیہ تاوانِ جنگ وصول کیا اور شاہ جہان کا تختِ طاؤس قبضے میں لے لیا اور شاہی خزانہ بھی لوٹ لیا۔ مجموعی طور پر ستر کروڑ روپے لوٹے گئے۔ اس موقع پر محمد شاہ کی زبان پر یہ شعر تھا:

دیدۂ عبرت بکشا قدرتِ حق را بنگر
شامتِ اعمالِ ما صورتِ نادر گرفت

احمد شاہ ابدالی نے 29 جنوری 1761 کو دلی پر دھاوا بول دیا اور 20 مارچ 1761 تک نہتے، بے بس اور مظلوم انسانوں پر جو ستم توڑے وہ تاریخ کا ایک سیاہ باب ہے۔ اس سانحہ کے بارے میں میر تقی میر نے لکھا ہے:

"چھتیں توڑ دیں، دیواریں ڈھا دیں، شرفا کی مٹی پلید ہو رہی تھی، شہر کے رئیس خستہ حال ہو گئے۔ بڑے بڑے امیر ایک گھونٹ پانی کے لیے بھی محتاج بن گئے۔ چونکہ ان ظالموں کی بن آئی تھی لوٹتے کھسوٹتے، ایذائیں دیتے، ستم ڈھاتے، عورتوں کی بے حرمتی کرتے... ہر گلی کوچے میں، ہر بازار میں یہ غارت گر تھے اور ان کی دارو گیر، ہر طرف خونریزی، ہر سمت ظلم و ستم، ایذا بھی دیتے اور

طمانچے مارتے۔ گھر جل گئے، محلے ویران ہو گئے، سیکڑوں لوگ ان سختیوں کی تاب نہ لا کر چل بسے۔ پرانے شہر کا علاقہ جسے رونق اور شادابی کے باعث "جہان تازہ" کہتے تھے، منقش دیوار کے مانند تھا۔ جہاں تک نظر جاتی تھی، مقتولوں کے سر، ہاتھ، پاؤں اور سینے ہی نظر آتے تھے۔ ان مظلوموں کے گھر ایسے جل رہے تھے کہ آتش کدہ کی یاد تازہ ہو رہی تھی۔ جہاں تک آنکھ دیکھ سکتی تھی خاک سیاہ کے سوا کچھ دکھائی نہ دیتا تھا۔"

قائم چاند پوری نے اپنی شاعری میں اس المیے کے بارے میں نہایت دردمندی سے اپنے جذبات کو اشعار کے قالب میں ڈھالا ہے۔ مرہٹوں نے اس موقع پر جو مظالم ڈھائے ان کے بارے میں یہ اشعار حقائق کی گرہ کشائی کرتے ہیں۔ اس کے ساتھ ساتھ اس عہد کے مطلق العنان بادشاہ کے بارے میں بھی غم و غصے کا اظہار کیا گیا ہے۔ لشکر میں مرہٹے کے جو کوئی ہوئے ہیں بند---- دیکھے ہیں ان کے ظلم کے سب پست اور بلند اب نام فوج سن کے وہ اڑ جائیں جوں پرند---- سچ ہے جس کو سانپ سے پہنچے کبھو گزند ری کو جانتا ہے کہ مار سیاہ ہے سمجھا تو اس قدر بھی اے بھڑوے خبیث خر---- کس پر ہوا یہ مظلہ ٹوٹا کھنوں پہ زہر ٹیک وید پہ آدمی کرتا ہے یاں نظر---- تو تو خدا کے فضل سے اس باپ کا پسر جس کا خطاب شاہ حماقت پناہ ہے (کلیات قائم: مخطوطہ رام پور) آخری عہد مغلیہ میں حکمرانوں کا المیہ یہ تھا کہ وہ سیاسی اور فوجی محاذوں پر پے در پے شکست کھا رہے تھے۔ اس پر ستم بالائے ستم یہ کہ اخلاقی محاذ پر بھی انھیں شرم ناک ہزیمت کا سامنا تھا۔ حکمرانوں کی اخلاقی بے راہ روی، جنسی جنون، فحاشی، بے ضمیری، بے غیرتی اور بد معاشی اس قدر بڑھ گئی تھی کہ عوام میں انھیں شدید نفرت کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ اخلاقی اقدار اور شرافت کے معائر کو پارہ پارہ کر دیا گیا۔ روم جل رہا تھا اور وقت کے یہ نیرو لال قلعے میں رنگ رلیاں منانے اور چین کی بانسری بجانے میں ہمہ وقت مصروف رہتے تھے۔ عیاش حکمران عوام کے چام کے دام چلا رہے تھے۔ اس کے ساتھ ساتھ لاقانونیت نے پورے معاشرتی نظام کی بنیادیں ہلا کر رکھ دی تھیں۔ پورے معاشرتی، سیاسی اور سماجی نظام میں ایک بھیانک خلا رونما ہو چکا تھا۔ کسی حکمران کی شخصیت ایسی نہ تھی جس پر اعتبار کیا جا سکتا۔ ذہنی افلاس، اخلاقی پستی اور کوتاہ اندیشی نے آخری عہد مغلیہ کے حکمرانوں کو پوری دنیا میں تماشا بنا کر رکھ دیا۔ شاہ عالم کی عیاشی کا یہ حال تھا کہ اس کی محرمات کی تعداد پانچ سو سے زائد تھی۔ اس کے لڑکوں اور لڑکیوں کی تعداد ستر (70) تھی۔ شاہ عالم کا بیٹا اکبر بھی جنسی جنون میں اپنے باپ سے پیچھے نہ تھا۔ اٹھارہ سال کی عمر میں وہ اٹھارہ بیویوں کا شوہر تھا۔

بصیرت سے محروم شاہ عالم جب فطرت کی تعزیروں کی زد میں آیا تو۔ اگست 1788 کو غلام قادر روہیلہ نے اس کی آنکھوں میں سلائیاں پھیر کر اسے بصارت سے بھی محروم کر دیا۔ شاہ عالم کے زمانے میں اس خطے کے عوام پر عرصہ حیات تنگ کر دیا گیا۔ ہر طرف ذلت و تخریب کے کتبے نوشتہ تقدیر کی صورت

میں آویزاں تھے۔اردو شعرا نے اس عہد ستم میں بھی حریت فکر کا علم بلند رکھا۔جبر کا ہر انداز مسترد کرتے ہوئے اردو شعرا نے اس دور میں مثبت شعور و آگہی پروان چڑھانے کی کوشش کی۔انھیں اس بات کا شدت سے احساس تھا کہ مسلسل شکست دل کے باعث عوام میں بے حسی پیدا ہو جاتی ہے اور اس کے نتیجے میں بہادری اور قوت ارادی کو ضعف پہنچتا ہے۔اس کے مسموم اثرات سے مظلوم طبقہ ظلم کے سامنے سپر انداز ہونے پر مجبور ہو جاتا ہے اور وہ ہر ستم یہ سوچ کر سہہ لیتا ہے کہ شاید یہی تقدیر کا لکھا ہے یا یہ مشیت ایزدی ہے۔اس کے بعد وہ اپنی چشم تر سے یہ التجا کرتے ہیں کہ جو مظالم وہ سہہ رہے ہیں ان کا مداوا قدرت کاملہ کرے گی اور وہ ان ظالموں کو مکافات عمل سے دوچار کرے گی۔اس قسم کا انداز فکر در اصل ظلم کو تقویت دینے کے مترادف ہے۔میر تقی میر (1723-1810) نے تاریخ کے اس نازک دور میں بھی شاہ عالم کے مسلط کردہ فسطائی جبر کے خلاف کھل کر لکھا:

"یہ رنگ نظر آتا ہے کہ اہل حرفہ جنگل کو نکل جائیں اور سپاہی بھیک مانگیں، ہر شخص اپنا رستہ لے،خوب شہر کی رونق ہو گی؟"

آخری عہد مغلیہ میں میر و سودا کی شاعری میں دلی سے پالم تک کے حکمران شاہ عالم کے جبر کے خلاف تمام حقائق بیان کیے۔انھوں نے جو کچھ لکھا پوری دیانت داری سے لکھا۔ان کی دلی تمنا تھی کہ عوام کو اس ذہنی بیداری اور قلب و نظر کے قوی احساس سے متمتع کیا جائے جس کے اعجاز سے دلوں کو ایک ولولہ ء تازہ نصیب ہو۔یہ ذہنی بیداری اور مثبت شعور و آگہی زندہ اقوام کا امتیازی وصف سمجھا جاتا ہے۔یہ ایک مسلمہ صداقت ہے کہ آخری عہد مغلیہ میں مطلق العنان بادشاہوں کی بد اعمالیوں کی وجہ سے عوام نے انھیں ہمیشہ نفرت کی نگاہ سے دیکھا لیکن کارواں کے دل میں احساس زیاں بہر حال موجود تھا۔اردو شعرا نے اس دور میں دلوں کو ایک ولولہ ء تازہ عطا کیا۔جس وقت پورا معاشرتی نظام،ایوان اقتدار،سیاسی ڈھانچہ اور ریاستی نظم و نسق تباہی بربادی اور مکمل انہدام کے قریب پہنچ گیا تھا اس وقت اردو شعرا نے حوصلے اور امید کی شمع فروزاں رکھی۔ہوائے جور و ستم میں بھی انھوں نے رخ وفا کو ماند نہیں پڑنے دیا۔اس عہد میں اردو شاعری کو جو رفعت نصیب ہوئی وہ اپنی مثال آپ ہے۔جس وقت سیاسی نظام پاتال تک جا پہنچا تھا اس وقت شاعری نے افلاک کی وسعت کو چھو لیا یہ ایک قابل فخر اور لائق تحسین کیفیت تھی۔اس عہد میں میر و سودا کی شاعری کے اعجاز سے دلوں میں ایک نئی امنگ پیدا ہوئی۔میر تقی میر نے جس خلوص،درد مندی،انسانی ہمدردی،وضع داری اور خودداری کے ساتھ اپنے عہد کے حالات کے بارے میں اپنے جذبات حزیں کا اظہار کیا ہے اس کے معجز نما اثر سے قاری کو آج بھی اس زمانے کے مخدوش حالات کی حقیقی کیفیات کے بارے میں آگہی نصیب ہوتی ہے۔

ان کی شاعری میں ایک زیرک اور حساس تخلیق کار کا گریہ سن کر آج بھی آنکھیں پر نم ہو جاتی

ہیں۔ سیاسی عدم استحکام اور اقتصادی زبوں حالی کے باعث پورا معاشرہ ہی زوال پذیر تھا۔ حالات کی ابتری نے عوام کو مستقبل سے بھی مایوس کر دیا تھا۔ انھیں یوں محسوس ہوتا تھا کہ ان کی امیدوں کی فصل غارت کر دی گئی ہے اور ان کی صبح و شام کی محنت اکارت چلی گئی ہے۔ میر کی شاعری میں اس زمانے کے بارے جو تصویر کشی کی گئی ہے وہ نہ صرف تازیانہ عبرت ہے بل کہ اس کے مطالعہ سے ہر عہد میں اصلاحِ احوال کی صورت تلاش کی جا سکتی ہے۔ دفاعی اعتبار سے آخری عہد مغلیہ میں جو لرزہ خیز، اعصاب شکن صورت حال تھی اس کا احوال میر تقی میر نے اس طرح پیش کیا ہے: "درحال لشکر"

مشکل اپنی ہوئی جو بود و باش
آئے لشکر میں ہم برائے تلاش
آن کے دیکھی یاں کی طرفہ معاش
ہے لب ناں پہ سو جگہ پہ خراش

میر تقی میر کی شاعری کے مطالعے سے یہ حقیقت معلوم ہوتی ہے کہ برعظیم میں اسلامی تشخص اور مسلم قومیت کا شعور اردو زبان و ادب میں بالعموم اور اردو شاعری میں بالخصوص رچ بس گیا ہے۔ آخری عہد مغلیہ میں شعرا نے اسلامی تہذیب و تمدن، معاشرت اور ثقافت کو درپیش خطرات کے بارے میں اپنی تشویش کا برملا اظہار کیا۔ میر تقی میر کی شاعری میں اس عہد کے سیاسی نشیب و فراز، جذباتی ہیجانات، تہذیبی میلانات اور ذاتی تجربات و مشاہدات بڑی خوش اسلوبی سے پیش کیے گئے ہیں۔ جبر کے اس ماحول میں جان لیوا تنہائی، ہیبت ناک سناٹے اور غربت و افلاس نے معاشرتی زندگی کی رعنائیوں کو گہنا دیا تھا۔ میر تقی میر نے برعظیم کی تاریخ اور تہذیب و ثقافت کے تناظر میں اپنے خیالات کو نہایت دردمندی، خلوص اور بے باکی سے پیش کیا ہے۔

دلی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انھیں
تھا کل تلک دماغ جنھیں تخت و تاج کا
جن بلاؤں کو میر سنتے تھے
ان کو اس روزگار میں دیکھا

میر تقی میر کی شاعری میں زہر خند کی ایک حیران کن کیفیت ہے۔ اس کے پس پردہ وہ تمام عوامل کارفرما ہیں جن کا تعلق میر کے تجربات، مشاہدات اور احساسات سے تھا۔ ہجوم یاس میں بھی وہ گردشِ مدام سے دل برداشتہ نہ ہوئے۔ ان کی شاعری میں زندگی کے تمام تجربات کا احوال بڑی مہارت سے بیان کیا گیا ہے۔ ایک باذوق، حساس اور صابر و شاکر تخلیق کار کی حیثیت سے انھوں نے انسانیت کو درپیش مسائل کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے وہ ہماری تہذیب و ثقافت کا نمایاں ترین وصف ہے۔

مرزا محمد رفیع سودا (1781-1713) جو خواجہ میر درد اور میر تقی میر کے معاصر تھے، اردو شاعری کے عظیم تخلیق کار تھے۔ انھوں نے دہلی کی زوال پذیر تہذیب اور شاہ عالم حکومت کا جو احوال بیان کیا ہے وہ چشم کشا صداقتوں سے لبریز ہے۔ اردو قصیدہ، غزل اور ہجویات میں سودا کے کمال فن کا ایک عالم معترف تھا۔ جس وقت پورا برعظیم مایوسی، اضطراب اور معاشی زبوں حالی کے باعث تباہی کے دہانے تک پہنچ گیا تھا اس وقت سودا نے اپنی شاعری کے ذریعے عوام میں زندگی کے تلخ حقائق کے بارے میں مثبت شعور و آگہی بیدار کرنے کی مقدور بھر سعی کی۔ انحطاط کے اس دور میں سودا کی شاعری فکر و نظر کے نئے دریچے وا کرنے کا وسیلہ ثابت ہوئی۔ ایک مرتبہ شاہ عالم نے سودا کو ملک الشعرا کا خطاب دینے کی پیش کش کی۔ مرزا محمد رفیع سودا جانتے تھے کہ اس شاہ شطرنج کی سلطنت جو محض دلی سے پالم تک محدود ہے اس کے خطاب کی بیساکھی کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ سودا کو یقین تھا کہ روشنی کے جس دیئے میں جان ہوتی ہے وہ اپنے وجود کا اثبات کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ سودا کو اپنے ادبی مقام کا احساس تھا اور اپنی تخلیقی فعالیت پر ناز تھا اس لیے انھوں نے برملا کہا کہ مجھے ملک الشعرا بننے کے لیے کسی شہنشاہ کی مدد درکار نہیں بل کہ خود میرا کلام مجھے ملک الشعرا بنائے گا۔

اپنی شاعری میں سودا نے ہر قسم کی عصبیت، متمول عیاشوں کی رنگ رلیوں، گنواروں کی خر مستیوں، معاشرتی زندگی کی بے اعتدالیوں اور سماجی تضادات کو پوری قوت سے ہدف تنقید بنایا۔ انھوں نے جاں بہ لب مغلیہ سلطنت کی زوال پذیر معیشت، عوامی مسائل سے بے تعلقی، وقائع سے مجرمانہ غفلت اور شرم ناک بے حسی پر گرفت کی۔ ان کی شاعری جراحت دل کی ایک منفرد کوشش سمجھی جاسکتی ہے۔ مغل بادشاہوں کی بے توفیقی، بے حسی، بے بضاعتی، بے غیرتی اور بے ضمیری نے زندگی کی درخشاں اقدار و روایات کو جو ناقابل تلافی نقصان پہنچایا اس پر وہ بہت دل گرفتہ تھے ان کی شاعری میں اس کرب کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اس عہد میں سیاسی شکست و ریخت نے ہر سطح پر اپنے مسموم اثرات کے باعث رتیں بے ثمر کر دی تھیں۔ ایک ایسی ہولناک بحرانی کیفیت پیدا ہو چکی تھی جس سے معاشرتی اور سماجی زندگی میں تہذیبی، ثقافتی اور عمرانی سطح پر سب کچھ ملیامیٹ کر دیا۔ میر و سودا اور ان کے معاصرین کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ابتلا اور آزمائش کے اس دور میں حوصلے اور استقامت سے کام لیا۔ تخلیق ادب کو محض خانہ پری کی شکل نہیں دی بل کہ جو کچھ ان کے دل پہ گزری اسے پوری صداقت اور بہادری کے ساتھ زیب قرطاس کیا۔ ان کی اس فعالیت سے تخلیق ادب کے سوتے خشک ہونے سے بچ گئے۔

سودا نے اپنے عہد کے حالات اور واقعات کے بارے میں کوئی لگی لپٹی نہیں رکھی۔ انھوں نے ہجوم غم میں بھی دل کو سنبھالا اور اپنی گل افشانی گفتار سے ید بیضا کا معجزہ دکھایا۔ زندگی کی اقدار عالیہ اور درخشاں روایات سے انھیں قلبی لگاؤ اور والہانہ محبت تھی۔ جب وہ اپنے اشہب قلم کی جولانیاں دکھاتے ہیں

تو ان کے اسلوب کی ارتقائی کیفیات ایک دھنک رنگ منظر نامہ پیش کرتی ہیں۔انھیں دیکھ کر قاری حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔مثال کے طور پر شیدی فولاد خان کوتوال کے بارے میں انھوں نے جو کچھ لکھا ہے وہ اس عہد کے رشوت خور اہل کاروں کے منہ پر طمانچہ ہے۔اس قماش کے بے غیرت اور بے ضمیر لوگ معاشرے کے لیے کلنک کا ٹیکہ ثابت ہوتے ہیں۔ظالم وسفاک،موذی ومکار استحصالی عناصر کے پروردہ ایسے بے رحم بدطینت اہل کار مظلوم انسانیت پر جس بے دردی سے مشق ستم کرتے ہیں اس کے بارے میں سودا نے تلخ حقائق بیان کیے ہیں۔اسی طرح ''تضحیک روزگار''میں سودا نے آخری عہد مغلیہ کے سیاسی،اقتصادی،عسکری،معاشرتی،سماجی اور اخلاقی زوال کے بارے میں جو احوال بیان کیا ہے وہ قاری کے لیے لمحۂ فکریہ ہے۔سودا نے برعظیم کے سیاسی،معاشرتی اور سماجی حالات کے بارے میں جو لفظی مرقع نگاری کی ہے،وہ ان کی وسعت نظر کی دلیل ہے اردو شاعری میں شہر آشوب کے ارتقا میں اس شاعری کو سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔یہ حالات کی ستم ظریفی نہیں تو اور کیا ہے کہ گلشن میں سرو وصنوبر کی جگہ زقوم کی فراوانی ہو جائے،شیریں اثمار کی جگہ حنظل کثرت سے اگے ہوں،گل و لالہ کے بجائے خار مغیلاں ہر طرف بکھر جائیں،خوش الحان طیور اور عنادل کوچ کر جائیں اور ان کی جگہ زاغ و زغن اور بوم و شپر ہر سو منڈلانے لگیں۔ان حالات میں سودا کی شاعری ایک ایسے نوحۂ غم کی صورت اختیار کر لیتی ہے جسے پڑھ کر قاری اپنے آنسو ضبط نہیں کر سکتا۔جب اہل ہوس نے ہر سو دام بکھیر رکھے ہوں تو بے حسی کا عفریت چاروں جانب منڈلانے لگتا ہے۔ہر کوئی اپنے مفادات کے تابع ہو جاتا ہے اور اپنی دھن میں مگن رہنے لگتا ہے۔ایسے عالم میں بے بس و لاچار انسانوں کی چشم تر کو دیکھنے والے ناپید ہو جاتے ہیں۔

سنتا نہیں کسی کا کوئی درد دل کہیں
اب تجھ سوا میں جا کے خدایا کہاں کہوں
ہزار حیف کوئی باغ میں نہیں سنتا
چمن چمن پڑی کرتی ہیں بلبلاں فریاد

سودا کے دبنگ لہجے نے اردو شاعری کو وہ جلال عطا کیا جس کی اس سے قبل کوئی مثال موجود نہ تھی۔ان کے کلام میں جہاں جوش،ولولے،غیظ و غضب کی ایک مرعوب کن شان ہے وہاں وہ نہایت خلوص اور دردمندی کے ساتھ حالات کی لفظی مرقع نگاری کرتے ہیں۔اردو شاعری میں حریت فکر کی یہ شان سودا کی شاعری کا امتیازی وصف ہے۔ایک خسیس رئیس کے بارے میں سودا نے لکھا ہے کہ اس کی سفلگی نے اسے معاشرے میں نفرت و استہزا کا نشانہ بنا دیا تھا۔اس بخیل کی زندگی کے شب و روز پر طنز کرتے ہوئے سودا نے جو پیرایۂ اظہار اپنایا ہے اس میں مبالغے کے ذریعے ایک ایسی کیفیت کو اجاگر کیا گیا ہے جسے پڑھ کر ہنسی اور حیرت کے ملے جلے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔یہ دولت مند بخیل اپنے بیٹے

کی فضول خرچی کو دیکھ کر کڑھتا ہے اور اسے سمجھانے کے لیے اس کے دادا کی مثال دیتا ہے۔ جس نے اس کے باپ کی تربیت کی اور اسے رقم چھپانے اور تجوری بھرنے کے گر سمجھائے۔ اگرچہ اس کا دادا بھی حاتم کی قبر پر لات مارنے کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہ دیتا تھا لیکن جس طرح وہ معاش کرتا تھا اس کی تقلید ضروری ہے۔ اس خسیس شخص کے قبیح کردار کا مضحکہ اڑاتے ہوئے سودا نے لکھا ہے:

جو کوئی اس کے گھر میں نوکر تھا
رات کو اس پہ یہ مقرر تھا
پھرتا وہ ٹکڑے مانگتا گھر گھر
لاتا آقا کے آگے جھولی بھر

سودا نے شورش پسندی کے اس دور میں کسی مصلحت کی پروا نہیں کی اور نہ ہی کبھی فسطائی جبر کے سامنے سپر انداز ہو کر تعمیل کے بارے میں سوچا۔ ان کے معاصرین نے اس طرزِ فغاں کو ہمیشہ بہ نظرِ تحسین دیکھا۔ سودا کی شاعری میں ان کی گل افشانیٔ گفتار کا جو سماں ہے وہ قاری کو اپنی گرفت میں لے کر اسے مسحور کر دیتا ہے۔ ان کا شگفتہ اسلوب دراصل طنز کی آمیزش سے جراحت کو یقینی بناتا ہے۔ ان کا غم بھی حالات سے بیزاری کے بجائے سلیقے اور برداشت کی ایک صورت لیے موجود ہے۔ انھوں نے زندگی کو ایک جبرِ مسلسل کبھی نہیں سمجھا بل کہ وہ یہ چاہتے تھے کہ ظلمتِ شب کا شکوہ کرنے کے بجائے ہر شخص اپنے حصے کی شمع فروزاں کرنے پر توجہ دے۔ اس دورِ انحطاط میں معاشرہ کئی عوارض کا شکار ہو گیا تھا۔ مفت خور لیموں نچوڑ، چڑھتے سورج کی پوجا کرنے والے، بہتی گنگا میں ہاتھ دھونے والے اور مفاد پرست عناصر نے اندھیر مچا رکھا تھا۔ سودا نے میر ضاحک کی بسیار خوری کو ایک علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ ایسے لوگ محض کھانے کے لیے زندہ رہتے ہیں۔ پیٹ کا دوزخ بھرنے کے لیے اس قماش کے لوگ دم دبائے کوڑے کے ڈھیر سے جاہ و منصب کی ہڈیاں سونگھتے پھرتے ہیں اور در کسریٰ کو چاٹتے اور وہاں ناک رگڑتے پھرتے ہیں کہ ممکن ہے ان بوسیدہ کھنڈرات سے انھیں نوچ کھانے کے لیے کوئی استخواں مل جائے۔ سودا نے میر ضاحک کو جس طرح پیش کیا ہے اسے دیکھ کر یہ کردار ایک ایسے نفسیاتی کل کا روپ اختیار کر لیتا ہے جس کے ذریعے قاری کو اپنے لاشعور کی حرکت و حرارت کو متشکل کرنے میں مدد ملتی ہے۔ میر ضاحک جیسے کردار ہمارے معاشرے کی درخشاں اقدار و روایات کو نیست و نابود کر دیتے ہیں۔ ایسے لوگ شرم و حیا کو بالائے طاق رکھ کر اپنے مفادات کے حصول کے لیے اوچھے ہتھکنڈے استعمال کرتے ہیں۔ سودا نے اس کردار کے ذریعے ابن الوقت عناصر کو آئینہ دکھایا ہے۔

آگ لگ کر کسی کے گھر سے دود
ایک ذرہ بھی گر کرے ہے نمود

لوگ تو دوڑیں ہیں بجھانے کو
دوڑے ہے یہ لیے رکابی کھانے کو
اس لیے چھوٹا غلق کرتا ہے پیچھے
گالیاں کھانے تک پہ پھرتا رہتے
نہیں ڈرتا یہ لاٹھی پاٹھی سے
کیا کرے لاٹھی اس کی کاٹھی سے

محمد شاہ رنگیلے کے دور میں مغل سلطنت میں جو گل کھلائے گئے اس کے بارے میں سودا نے اپنے آنسو قلمی کے خوش رنگ دامنوں میں چھپا کر اپنے جذبات کو اشعار کے قالب میں ڈھالا۔ ان کی شاعری میں طنز و مزاح کی جو کیفیت ہے اس سے یہ تاثر ملتا ہے کہ ان کی زندگی کسی حد تک آسودہ تھی۔ سودا نے اپنے ہونٹوں پر جشنِ زہر خند سجا کر بھی زندگی کا سفر جاری رکھا لیکن اس حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ اس حساس تخلیق کار کے سینے میں صد موج آہ و نالہ پنہاں تھی۔ ان کے سینۂ سوزاں میں جو آنسو، آہیں اور نالے پوشیدہ ہیں وہ اہلِ نظر سے مخفی نہیں۔ گمان گزرتا ہے کہ اپنے دل کی بے تابی کی تسکین کے لیے انھوں نے طنز و مزاح کا سہارا لیا۔ یہ بات بڑی حد تک درست بھی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ سودا نے ایک شان کے ساتھ زندگی گزاری۔ اس سلسلے میں مہربان خان اور بسنت خان خواجہ سرا کی عنایات نے سودا کو کافی حد تک مصائبِ زمانہ سے محفوظ رکھا۔

انھوں نے تغافلِ احباب کا کبھی گلہ نہ کیا۔ سودا نے فرسودہ خیالات سے دامن بچاتے ہوئے اپنے تجربات، مشاہدات اور جذبات کو ایک نیا، دلکش اور پر لطف پیرایۂ اظہار عطا کیا ہے جو کہ انفرادیت کا مظہر ہے۔ وہ اپنے مافی الضمیر کو الفاظ کے فرغلوں میں لپیٹ کر پیش نہیں کرتے اور نہ ہی تلخ حقائق کو مبہم علامتوں کے تارِ عنکبوت کی نذر کرتے ہیں۔ ان کے اشعار عام فہم اور پر تاثیر اسلوب کے آئینہ دار ہیں۔

پوچھا سودا سے میں اک روز کہ اے آوارہ
تیرے رہنے کا معین بھی مکاں ہے کہ نہیں
سنکے یہ ہو کے بہ آشفتہ لگا وہ کہنے
کچھ تجھے عقل ہے بہرو بھی میاں ہے کہ نہیں

سیاسی انتشار، خانہ جنگی اور معاشی تباہ حالی کے باعث آخری عہدِ مغلیہ میں بے بس عوام انتہائی کٹھن حالات میں زندگی کے دن پورے کر رہے تھے۔ غربت، افلاس، بے روزگاری اور بے سر و سامانی اس دور کا سب سے بڑا المیہ تھا جو بے حد ناگوار کی صورت میں سسکتی ہوئی رعایا کے سر پر مسلط تھا۔ لوگ پریشاں حالی اور درماندگی کے باعث ذہنی سکون سے محروم تھے۔ سودا کی شاعری میں اس عہد کے اجتماعی کرب و رنج

وغم اور حزن ویاس کے جذبات سمٹ آئے ہیں۔ میر وسودا کے دور کو سیاسی انحطاط، معاشی بدحالی اور غربت کا بدترین دور قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس عہد میں انسانیت کو جو چرکے لگے وہ تاریخ کا ایک الم ناک باب ہیں۔ نا اہل حکمرانوں نے استعماری قوتوں کو کھل کھیلنے کے مواقع فراہم کیے اور ان کی یہ خطا صدیوں کی سزا بن کر عوام پر مسلط ہو گئی۔ اس عہد کی شاعری میں احساس زیاں کو جس دردمندی اور حقیقت پسندی کے ساتھ اشعار کے قالب میں ڈھالا گیا ہے وہ ہر عہد میں فکر و خیال کی نئی شمعیں فروزاں کرنے کا وسیلہ ثابت ہوگا۔ اس عہد کے شعرا نے حریت فکر کی جو روش اپنائی اس کے ذریعے آج کے مورخ کو اس دور کی زوال پذیر حکومتوں اور تباہ حال معاشرے کے بارے میں تمام حقائق معلوم ہو جاتے ہیں۔ ان شعرا کی بات دل سے نکلی اور سیدھی دل میں اترتی چلی گئی۔ قلب اور روح کی گہرائیوں میں اتر جانے والی یہ شاعری لوحِ دل پر انمٹ نقوش ثبت کرتی ہے۔ ان شعرا نے شعر گوئی کے مقاصد کو رفعت کے اعتبار سے ہم دوشِ ثریا کر دیا۔ شاہ عالم نے اپنی بے بصری کے باعث پورا نظام سلطنت ہی ملیامیٹ کر دیا۔ اس کے باوجود یہ بات بلا خوف تردید کہی جا سکتی ہے کہ ادبی سطح پر اس عہد میں اردو شاعری میں جو کامرانیاں حاصل ہوئیں وہ تاریخ ادب میں آب زر سے لکھنے کے قابل ہیں۔ شاہ عالم کے زمانے میں میر تقی میر اور مرزا محمد رفیع سودا جیسے یگانۂ روزگار شعرا نے اردو شاعری کو اس عظمت سے آشنا کیا کہ زمانہ پھر ان کا مثل پیدا نہ کر سکا۔

اس کی اہم ترین بنیادی وجہ یہ ہے کہ ایک زیرک تخلیق کار تخلیق فن کے لمحوں میں جب اپنے تخلیقی عمل کو عصری تقاضوں سے ہم آہنگ کر لیتا ہے تو اس کے اعجاز سے نہ صرف جذبوں کی صداقت کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے بل کہ ایسی شاعری قلب اور روح کی گہرائیوں میں اتر کر اپنی تاثیر کا لوہا منوا لیتی ہے۔ اس عہد کے ان عظیم شعرا نے اپنی شاعری میں عصری رویوں کو اس فنی مہارت سے اپنے اسلوب میں جگہ دی کہ یہ تخلیقی فن پارے تاریخ کا نہایت معتبر حوالہ بن گئے۔ میر وسودا اور ان کے معاصرین نے برعظیم پاک وہند کے تہذیبی اور ثقافتی شعور کو اس مہارت سے اپنے فکر و فن کی اساس بنایا کہ اس کے ذریعے عوام میں احتساب ذات کی امید پیدا ہوئی۔ ان شعرا کے متخیلہ میں انسانی ہمدردی کا عنصر سرایت کر گیا تھا۔

ان شعرا کی شاعری میں تہذیبی اور ثقافتی اقدار کو جس کامیابی سے سمویا گیا ہے وہ ان کے منفرد اسلوب کی دلیل ہے۔ میر کے شہر آشوب اور سودا کی ہجویات میں بالخصوص یہ عنصر قابل توجہ ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ اس شاعری سے حق گوئی و بے باکی کے سوتے پھوٹتے ہیں جو قاری کو مسرت و شادمانی کے منفرد تجربے سے آشنا کرنے کا وسیلہ ہیں۔ تاریخ کے مسلسل عمل پر نظر ڈالنے سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ میر وسودا کی شاعری اپنے عہد کی زوال پذیر مغل حکومت، تیزی سے بدلتے ہوئے فکری رجحانات اور جبر کے خلاف مزاحمت کی مظہر ہے۔ ان شعرا نے اپنی شاعری کے ذریعے زندگی کی اقدار عالیہ کی نئے سرے سے شیرازہ بندی پر توجہ مرکوز کر دی۔ ان کی اس تخلیقی فعالیت نے اردو شاعری میں حق گوئی و بے باکی اور

مثبت اندازِ فکر پر مبنی اظہار و ابلاغ نے ایک مضبوط و مستحکم روایت کی صورت اختیار کر لی جو تا ابد دلوں کو ایک نیا ولولہ عطا کرتی رہے گی۔

دہلی کی زوال پذیر مغل حکومت نے تمام اقدار و روایات کو ملیا میٹ کر دیا۔ اس کے مسموم اثرات سے تہذیبی اور ثقافتی سطح پر ایک خلا پیدا ہو گیا۔ معاشرتی زوال کے باوجود اس عہد کے اہل قلم نے پرورش لوح و قلم پر بھرپور توجہ دی۔ میر تقی میر کی شاعری اور خود نوشت (ذکر میر) میں اس عہد کے حالات کی جو مرقع نگاری کی گئی ہے وہ چشم کشا صداقتوں سے لبریز ہے۔ ذکر میر اگرچہ ایک مختصر خود نوشت ہے لیکن اس کی تاریخی اہمیت مسلمہ ہے۔ میر تقی میر نے اس میں اپنی زندگی کے تمام نشیب و فراز لکھ دیے ہیں۔ اس اعتبار سے یہ سوانح عمری ایک معتبر تاریخی حوالے بنیادی ماخذ کے طور پر ہمیشہ یاد رکھی جائے گی۔ اس عہد ستم میں بے روزگاری، غربت، معاشی اور اقتصادی زبوں حالی نے عوام کو شدید مشکلات میں مبتلا کر رکھا تھا۔ ان ہراساں شب و روز میں پریشاں حالی، درماندگی، افلاس اور بے روزگاری کی نحوست سے عوام زندہ در گور ہو گئے تھے۔ میر تقی میر نے اپنی زندگی کے ان صبر آزما حالات کے بارے میں لکھا ہے: ''میں بھیک مانگنے کے لیے اٹھا اور شاہی لشکر کے ہر سردار کے در پر گیا۔ چوں کہ میری شہرت بہت تھی، لوگوں نے میرے حال پر خاطر خواہ توجہ کی۔ کچھ دن کتے بلی کی سی زندگی گزاری اور (آخر کار) حسام الدولہ کے چھوٹے بھائی وجیہہ الدین خاں سے ملا۔ اس نے میری شہرت اور اپنی اہلیت کے مطابق تھوڑی بہت مدد کی اور بہت تسلی دی۔''

میر تقی میر نے اپنے عہد کے حالات کو جس دیانت سے پیش کیا ہے وہ ان کی دردمندی، خلوص، وقار، انسانیت نوازی اور خودداری کی دلیل ہے۔ ایک حساس اور وسیع النظر تخلیق کار کی حیثیت سے انھوں نے اپنے بارے میں جو کچھ لکھا ہے یہی کٹھن حالات سب باضمیر لوگوں کو درپیش تھے۔ اس کے برعکس بے ضمیروں کے وارے نیارے تھے۔ مرزا محمد رفیع سودا نے اس عہد کے شاہ بے خبر کے انتظام سلطنت کو ہدف تنقید بنایا۔ عقابوں کے نشیمن اب زاغوں کے تصرف میں آ چکے تھے۔ مغل شہنشاہ جو کسی زمانے میں بائیس صوبوں کا مطلق العنان حکم ران ہوا کرتا تھا اب اس کی یہ حالت تھی کہ ''کول'' کی فوج داری بھی اس کے اختیار میں نہ رہی۔ معاشی بد حالی، بدامنی اور بے روزگاری نے عوام کا جینا دشوار کر دیا تھا۔ اس منظر جور و جفا کے بارے میں سودا نے لکھا ہے:

''کہا میں نے آج یہ سودا سے کیوں تو ڈانواں ڈول
پھرے ہے جا کہیں نوکر ہو لے کے گھوڑا مول
لگا وہ کہنے یہ اس کے جواب میں دو بول

جو میں کہوں گا تو سمجھے گا تو کہ ہے یہ فضول
بتا کہ نوکری بکتی ہے ڈھیریوں یا تول"

جس وقت دہلی میں مغلیہ سلطنت کی بساط الٹنے والی تھی اس وقت میر وسودا نے تہذیبی سطح پر جو گراں قدر خدمات انجام دیں وہ تاریخ ادب کا ایک اہم باب ہیں۔ سیاسی اور معاشرتی انحطاط کے اس لرزہ خیز، اعصاب شکن ماحول میں اردو شعرا نے جس عزم اور ہمت سے فکری بیداری کا اہتمام کیا وہ نا قابل فراموش ہے۔ مغلیہ سلطنت کے زوال کی بحرانی کیفیت میں ان شعرا کا کلام فکر ونظر کو مہمیز کرنے کا وسیلہ بن گیا۔ معاشی اختلال کے باعث لوگوں پر جو کوہ غم ٹوٹا اس کی حقیقت پسندانہ مرقع نگاری کرنے والے ان شعرا کا نام تاریخ ادب میں شہرت عام اور بقائے دوام حاصل کر چکا ہے۔(2)

محاصل:

شہر آشوب وہ صنفِ ادب ہے جواب معدوم ہوتی جارہی سوال پھر وہی یہ ٹاپک کیوں چنا گیا۔؟ محقق کا کام بنیادی طور پر یہ بھی ہے کہ وہ مری ہوئی چیزوں۔ اور ادیبوں کو کتابوں میں پھر سے زندہ کردیتا ہے۔ کافی بحث وتحیث کی گئی کلاس کے دوران کہ شہر آشوب پر مواد میسر نہیں ہے کوئی کتاب کوئی رسالہ لائبریری میں بھی میسر نہیں ہے پھر کیا کیا جائے، ہمیشہ کی طرح ڈاکٹر خالد خٹک نے کہا مواد ڈھونڈنا اسکالر کا کام ہے۔

نبی پاکؐ کے دور سے شروع ہونے والی یہ صنفِ ادب، اب اردو ادب سے ختم ہوتی جارہی ہے۔ اور اس ٹاپک پر تحقیق کرنے کا یہ مطلب تھا کہ ادب کے نئے طالب علم کو یہ بتایا جائے کہ شہر آشوب کی اہمیت کیا ہے۔۔ تاریخ دان جو کام کئی ابواب لکھ کر کرتا ہے شاعر وہی کام ایک شہر آشوب لکھ کر کردیتا ہے۔ اور اس صنفِ ادب کو پھر سے زندہ کرنے کی کوشش کی جائے اب اس کوشش میں کہاں تک کامیاب ہوا ہوں یہ فیصلہ ادب کے قاری اور طالب علم پہ چھوڑ دیا ہے لیکن یہ تحقیقی مقالہ تحریر کرتے وقت بہت سے تاریخی حقائق بھی سامنے آئے جو مقالے کا حصہ ہیں۔

☆☆☆

حوالہ جات:

۱۔ حوالہ۔ http://magazine.mohaddis.com/shumara/167-aug-2003/2112-nataia-shehr-ashob

۲۔ http://www.hamariweb.com/articles/article.aspx?id=29161&type=text

کتابیات:

1۔ جمیل احمد، انجم، پروفیسر: "تاریخ زبان و ادب اُردو" علمی کتاب خانہ، لاہور

2۔ سکسینہ، رام بابو، ڈاکٹر: "تاریخ ادب اُردو" علمی کتاب خانہ، لاہور

3۔ علیم ناصری، محدث میگزین شمارہ نمبر ۲۷۰۔ جون ۲۰۰۳ جلد نمبر ۳۵ ویب کا حوالہ:

http://magazine.mohaddis.com/shumara/166-june-2003/2104-nataia-shehr-ashob

4۔ گوپی چند نارنگ، پروفیسر، اٹھارہ سو ستاون اور اردو شاعری (مکمل کتاب) حوالہ:

http://lib.bazmeurdu.net/%DB%8C-revolt-and-

/lib.bazmeurdu.net//:http atmoreurdu-poetry-gopichand-narang/Read

5۔ http://magazine.mohaddis.com/shumara/167-aug-2003/2112-nataia-shehr-ashob

6۔ غلام ابن سلطان کا تحقیقی مقالہ ہماری ویب۔

http://www.hamariweb.com/articles/article.aspx?id=29161&type=text

☆☆☆

باب ستائیسواں:

اُردو گیت: آغاز و ارتقاء

صدیوں پر محیط گیت کی تاریخ کا جب جائزہ لیا گیا تو معلوم ہوا کہ بظاہر یہ چھوٹا سا موضوع لگتا ہے مگر اپنے اندر ایک کائنات سموئے ہوئے ہے۔ لائبریری میں موجود کتب میں ایک بھی اس موضوع پر نہیں ہے مختلف اساتذہ اور پرانے ادباء سے رابطہ کیا گیا تو انہوں نے بھی معذرت خواہانہ انداز میں کہا کہ گیت پر ان کی ذاتی لائبریری میں بھی کوئی کتاب موجود نہیں ہے۔ ویب سے ریسرچ شروع کی تو جو مواد ملا وہ ناکافی تھا۔ پھر ڈاکٹر قیصر جہاں کی ایک کتاب نظر سے گزری مگر وہ پاکستان میں موجود نہ ہے۔ ہندوستان میں ساز دہلوی سے درخواست کی۔ کہ وہ دہلی سے یہ کتاب بھجوا دیں۔۔۔۔ مگر وہ بھی شاید مصروفیت کی وجہ سے ایسا نہ کر سکے۔۔۔۔ یونیورسٹی بک پوائنٹ پر کتاب کے پبلشر کا نام اور ایڈریس بھی نوٹ کرایا مگر وہ بھی کتاب منگوانے میں ناکام رہا مجبوراً جو مواد مل سکا اسی سے کام کا آغاز کیا اور ایک دو آرٹیکل ملے جن سے بنیادی معلومات مل سکیں اور ''گیت'' کا ویب ورژن ملا اس کو ڈاون لوڈ کیا پھر اس کو بڑی مشکلات سے پرنٹ کیا اور اسے بار بار پڑھا۔ تب کہیں گیت پر بنیادی معلومات اور ارتقائی منازل کے بارے میں جان سکا۔ یونیورسٹی کے حالات کی وجہ سے لائبریری تک بھی رسائی نہ ہو سکی۔ ڈاکٹر آغا ناصر اور ڈاکٹر خالد خٹک سے بھی عرض کیا گیا مگر ان دونوں اساتذہ سے بھی کوئی مدد نہ مل سکی۔

جو مواد موجود تھا اسی سے یہ تحقیقی اسائنمنٹ مکمل کیا گیا ہے۔ امید ہے یہ ایک مکمل تحقیقی کاوش ثابت ہوگا۔

ڈاکٹر قیصر جہاں اپنی کتاب ''گیت'' میں گیت کی تعریف یوں کرتی ہیں "یہ غنائی شاعری کا سب سے زیادہ عوام پسند اور قدیم ترین روپ ہے۔ اس میں نہ تو الفاظ کی بازیگری ہوتی ہے اور نہ مبالغہ آمیزی بلکہ اس میں سیدھے سادے جذبات کا اظہار ہوتا ہے۔ غنائی شاعری اور گیت میں وہی فرق ہے جو ''لیرک'' اور ''سونگ'' میں ہے۔ گیت غنائی شاعری کا محض ایک حصہ ہے۔ غنائی شاعری کا دائرہ جس قدر وسیع ہے گیت کا دائرہ اسی قدر تنگ ہے غنائی شاعری بیانیہ اور طویل ہو سکتی ہے۔ لیکن گیت میں طوالت عیب کا حکم رکھتی ہے۔ غنائی شاعری میں موسیقیت ہوتی ہے اس لئے وہ گائی جاتی ہے۔ لیکن گیت تو صرف گانے کے لئے ہی لکھا جاتا ہے۔ یہ کلاسیکی موسیقی کی تانوں میں بھی بج سکتا ہے اور اس کو پڑھ کر بھی حظ اٹھایا جا سکتا ہے۔ کیونکہ اس میں شاعری اور موسیقی یک جان ہو جاتے ہیں۔ عوام کے جذبات کی عکاسی

میں بھی یہ صنف بڑی مقبول ہوئی ہے۔(1)

گیت کی ایک تعریف یوں بھی کی جا سکتی ہے کہ یہ سروں کی ایک ایسی لہر ہوتی ہے جس میں انسانی آواز بھی شامل ہو اور وہ گیت کے بول گائے۔ گیت کو گایا جاتا ہے اور انسانی آواز جو کہ سر میں ادا کی جاتی ہے، اس کے ساتھ آلات موسیقی کا استعمال بھی کیا جاتا ہے۔ بعض گیت ایسے بھی ہیں جن میں آلات موسیقی کا استعمال ممنوع ہوتا ہے اور گیت کے تمام تر جزویات انسانی آواز پر مشتمل ہوتے ہیں۔ گیت کے بول عام طور پر شاعری پر مشتمل ہوتے ہیں اور ان کو ادا کرتے ہوئے سر اور تال کا تمام تر احترام ملحوظ خاطر رکھا جاتا ہے۔

گیت کو یا تو ایک ہی گائک گاتا ہے یا پھر مرکزی گلوکار کے ساتھ کئی دوسری آوازیں بھی شامل ہوتی ہیں جو کہ سر کو اٹھانے اور اس کی ضروریات کو پورا کرنے کے لیے شامل کی جاتی ہیں۔ دوسرے گائک عام طور پر بار بار دہرائے جانے والے گیت کے بول ادا کرتے ہیں یا پھر مرکزی گلوکار کے ہم آواز سروں کو جلا بخشتے ہیں۔

ڈاکٹر یگی اصا اپنے ایک تحقیقی مقالے میں لکھتے ہیں کہ "1857ء میں جب انگریزوں کے خلاف باغیانہ جذبات کی آگ پھیلی تو عورتوں کے دلوں میں بھی وطن دوستی کے جذبات جاگ اٹھے اور انہوں نے اپنی جرأت اور شجاعت پر مبنی شاعری لوک ادب کے رنگ میں گائیں، جن میں ان کی بہادری اور طاقت و ہمت کی داستانیں بیان کی گئی ہیں۔ تحریک آزادی اور تحریک خلافت کے اجتماعی جوش و خروش کی ترجمانی کے لیے جو عوامی گیت لکھے گئے، وہ لاکھوں انسانوں کے دلوں کی دھڑکن بن گئے۔" "آب حیات" میں محمد حسین آزاد نے بھی لوک گیتوں کا ذکر کیا ہے۔ رابندر ناتھ ٹیگور نے ایک موقع پر لکھا ہے:

"ممکن ہے میرے آرٹ کی شاہکار نظمیں فراموش ہو جائیں، لیکن میرے گیت ہمیشہ زندہ رہیں گے۔"

ٹیگور کے گیتوں کی ہمہ گیر مقبولیت کا سبب یہ ہے کہ انھوں نے بنگال کے عوام کی من موہنی دھنوں میں اپنے گیتوں کو ڈھالا ہے۔ اردو لوک ادب میں بھی ہر موقع کے گیت، ہر تقریب کے گیت ہمارے جذباتی رشتوں اور تہذیبی قدروں کی آئینہ دار ہیں۔ اردو اور ہندی لوک گیتوں کی بعض دوسری اصناف میں بھی بڑا وقیع سرمایہ موجود ہے۔ مثال کے طور پر "بارہ ماسہ، چکی کے گیت، ساون کے گیت، دوہے، چہار بیت، دکھڑے اور زاریاں" وغیرہ سیکڑوں ایسی اصناف دیہی علاقوں میں مشہور و مقبول ہیں۔ ان کا مقصد کسی قریبی عزیز یا دوست کی موت پر بین کرنا ہوتا ہے۔ "زاریاں" موت کے علاوہ دوسری طرح کی مصیبتوں اور دکھ درد کے موقعوں پر بھی عورتیں تنہا یا مل کر گاتی ہیں۔ "چہار بیت" پشتو علاقے کی دین ہے، یہ ناخواندہ قبائلی افغانی پٹھان فوجیوں، روہیلوں کے نغمے کی صورت میں پشتو زبان سے انحار ہوئیں

صدی میں اردو میں آئی تھی اور شمالی ہندوستان میں متعارف کرائی گئی تھی اس کا رواج یوپی کے علاقوں مثلاً رام پور، شاہ جہاں پور، چھرایوں، سنبھل، امروہہ، مراد آباد، روہیل کھنڈ، راجپوتانہ، مدھیہ پردیش، بھوپال، آندھرا پردیش اور خاص طور سے راجستھان ٹونک وغیرہ میں رہا ہے اور مشرقی بہار کے اضلاع پورنیہ، ارریہ، کشن گنج، کے تعلیمی اداروں میں اس صنف کو جہاں ادبی مقام حاصل ہے وہیں دیہاتی زندگی میں یہ ثقافت کا پیش خیمہ بھی ہے۔ چہار بیت شعری محفلوں میں لوگ اجتماعی طور پر کورس کی شکل میں گاتے ہیں اور دف بجاتے ہیں اور جوش وخروش کے عالم میں اچھلتے، کودتے اور ناچتے گاتے ہیں۔

لوک ادب میں عوام کی زندگی، سوجھ بوجھ اور طرز فکر کا عکس صاف طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ اس میں جہاں ایک طرف پیروں، فقیروں، سوداگروں، کسان، مزدوروں اور شریف گھرانے کے لوگوں سے ملاقات ہوتی ہے، وہیں دوسری جانب ''چوراچکے، لچے، لفنگے، چرسیے اور بھڑوے بدمعاش'' بھی ملتے ہیں۔ لوک ادب میں عام لوگوں کے خیالات کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ ہزاروں سال سے انسانی تہذیب کا اٹوٹ حصہ بنی ہوئی ہے۔ انسانی سماج کو ہر سطح پر اس کے وجود کا احساس ہوتا ہے۔ سماج کا ایک بڑا طبقہ لوک ادب کو زندگی کی ٹھوس حقیقتوں کے طور پر تسلیم کرتا ہے۔ یہ ایک طرح سے زندگی کے متعلق عوامی فلاسفی یا عوام کے تصورات کا مظہر ہوتا ہے۔ زندگی کے مختلف پہلوؤں پر ان میں تبصرہ یا رائے زنی ہوتی ہے۔ لوک ادب میں عوامی کلچر اور عوامی طرز فکر کے سارے ہی پہلو اس خوبی سے سمٹ آتے ہیں کہ اگر کوئی پوری قوم فنا ہو جائے اور لوک ادب باقی رہ جائے تو اس گمشدہ تہذیب کے بیشتر عناصر کو اس کے توسط سے دریافت کیا جا سکتا ہے۔ البتہ ان کے وسیلے سے کی جانے والی بازیافت میں تہذیب کی زیریں سطح یعنی عوامی کلچر کو ہی نمایاں حیثیت حاصل ہوگی۔ کیونکہ لوک ادب نہ صرف عوامی کلچر کی بطن سے جنم لیتا ہے، بلکہ اس کلچر کی تشکیل، تعمیر اور اس کے انضباط و استحکام میں بھی اس کا رول بہت اہم ہوتا ہے۔ یہ ادب عوامی اور اجتماعی ہوتا ہے، اسے عوام اپنے مروجہ عقائد اور رسم ورواج، تہذیبی تصورات اور اجتماعی نفسیات سے قریب پاتے ہیں۔ اسی طرح لوک ادب مختلف ادوار کے عام انسانی سماج کے رسم ورواج، عقائد وافکار اور تجربات ومشاہدات کا آئینہ دار ہے۔ ہندوستانی سماج کے طبقاتی نظام، نسلی امتیاز، امیری وغریبی کا فرق، آپسی بھید بھاؤ اور ذات پات کی تفریق یا پابندی سے متعلق عوامی ردعمل کو بھی اس میں بخوبی دیکھا جا سکتا ہے لوک گیتوں میں سادگی، برجستگی، معصومیت، بے لوث اپنائیت اور سچائی پنہاں ہوتی ہیں۔ یہ تصنع سے دور خلوص وجذبات میں رچے بسے گیت، جب کسی کی سماعت سے ٹکراتے ہیں تو تھوڑی دیر کے لیے عقائد، نظریات، زبان، ذات پات، دولت، غربت، آسودگی وافسردگی کی بھی دیوار ڈھے جاتی ہے اور انسان ان تمام بندشوں سے آزاد خالص انسانیت کے اعلیٰ مقام کو چھونے لگتا ہے۔ قومی یکجہتی کی یہی روح ہے جو ان گیتوں میں سمائی ہوئی ہے۔

لوک گیت لوگوں کے دلوں کی گہرائی سے نکلے وہ جذباتی بول ہیں جو شعری ولسانی ضابطوں اور پابندیوں سے آزاد ہیں، لیکن پھر بھی ان میں ایسا لحن اور سُر ہوتا ہے جو سننے والے کو نہ صرف مسحور کرتا ہے بلکہ متاثر بھی کرتا ہے۔

لوک ادب اپنے اندر سماجی، معاشی، معاشرتی اور تہذیبی قدروں کی ایک وسیع دنیا آباد کیے ہوئے ہے۔ یہ گیت ہماری تہذیب، رسم ورواج، عقائد اور رشتوں کا جامع انسائیکلوپیڈیا ہیں۔ ان گیتوں کی زبان خواہ کتنی ہی کھردری کیوں نہ ہو، الفاظ اور لہجے میں خواہ کتنا ہی عامیانہ پن کیوں نہ جھلکتا ہو، ادائیگی میں خواہ کتنی ہی بدسلیقگی کیوں نہ ہو، لیکن ان میں جن جذبات کا اظہار ملتا ہے، ان میں امنگ، جوش، ولولہ، مثبت وتعمیری فکر اور سالمیت ویکجہتی کی لہریں ملتی ہیں۔

اردو میں لوک ادب کا اچھا خاصا ذخیرہ موجود ہے۔ ضرورت ہے اس کی تلاش وتحقیق کی۔ لوک ادب کے بارے میں برصغیر ہی نہیں، بلکہ یورپ کے ادیبوں اور نقادوں نے انیسویں صدی تک ہتک آمیز رویے کا مظاہرہ کیا اور اسے جاہل گنواروں کی تک بندی اور خرافات کا نام دیا۔ حالانکہ مطالعہ اور مشاہدہ کی بنیاد پر کہا جاسکتا ہے کہ لوک ادب میں مثالی زندگی گزارنے کے ساتھ معرفت حاصل کرنے کی باریکیاں بھی موجود ہیں موجودہ دور میں ضرورت ہے کہ اپنے لوک ادب پر خاص توجہ دی جائے، اس کے سرمایے کو محفوظ کیا جائے تاکہ تصرف میں لاکر دوسری اصناف کے دامن کو معمور ومنور کرسکیں۔ جس میں اردو کی ادبی تاریخ کی سرزمین اور زیادہ زرخیز اور وسیع ہوسکے"۔(2)

"یوں تو لفظ "لوک" سے مراد انسان، آدمی، بشر، لوگ، مرد، عالم ارواح، دنیا، عالم، جہان ہوتے ہیں، لیکن اردو ادب میں لوک ادب سے مراد نچلے طبقے کے ذریعہ خلق کیا گیا وہ ادب ہوتا ہے۔ جس کا تعلق قدیم قبائلی نظام اور اس میں موجود رسم ورواج، بولی ٹھولی، تیج تہوار اور مذہبی رسومات وغیرہ سے ہو۔

لوک ادب انسان کے ذہنی ارتقا کا علامیہ ہے۔ توہمات کو ذہنی ارتقا میں ایک خاص مقام حاصل ہے اور ان توہمات سے ابھرنے والے احساس اور آزادی کی جستجو نے لوک ادب کو جنم دیا۔ لوک ادب سے موضوعات کا تعین ایک مشکل کام ہے، لیکن ہمارے دائرہ نظر میں جو موضوعات ہیں، ان میں کائنات کی تکوین، اس کے نظم وضبط، دیوتاؤں کی پیدائش، انسان کی تخلیق، دیوی دیوتاؤں کی محبت، نفرت، بے پناہ عشق رقابت، بغض، کینہ، عناد، سازشیں اور عذاب وعتاب وغیرہ شامل ہیں۔

لوک ادب کی ابتدا انسانی زندگی کے ارتقا کے ساتھ ہوئی، لوک ادب انسانی وجود کے طویل عرصے پر پھیلے ہوئے احساسات اور تجرباتی سفر کی روداد ہے۔ ایک طویل عرصے تک یہ سب کچھ سینہ بہ سینہ چلتا رہا۔ تحریری صورت اس وقت ممکن ہوئی جب رسم الخط وجود میں آیا۔

لوک ادب کسی نہ کسی تاریخی، تہذیبی، سماجی اور لسانی پس منظر کا حامل ہوتا ہے۔ سماجی پس منظر کے

طور پر حیرت انگیز، محیر العقول اور دلچسپ واقعات و حکایات کو اپنے اندر سمیٹے ہوتا ہے جس کے سہارے ہم ماضی کے دریچوں میں جھانک کر قدیم سماجی و تاریخی حقائق کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔ انسانی معاشرے کے فکری و اخلاقی ارتقا و زوال کا اندازہ بھی لوک ادب کے توسط سے لگایا جا سکتا ہے۔ لوک ادب کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ اپنے اندر کسی قسم کی بنیادی تبدیلی یا ترمیم و اضافے کو شاذ ہی روا رکھتا ہے اس لیے سیکڑوں، بلکہ ہزاروں سال گزر جانے کے باوجود ان کی شکل و صورت اس حد تک کبھی نہیں بدلتی کہ اصل شناخت ناممکن ہو جائے۔ لوک ادب کی یہ خوبی قوموں کی تاریخی، ثقافتی، معاشرتی، فکری، فنی، لسانی اور ادبی خصوصیات کی بقا میں معاون ہوتی ہیں۔ کسی بھی زبان میں لوک ادب کے سرمائے بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ لوک ادب انسان کا وہ سرمایہ ہے جو اس کی زندگی کو اس کے ادبی تہذیب و تمدن اور ثقافت کے اظہار سے ملتا ہے۔ سماج کے نشیب و فراز، اس کے نظام ترکیبی اور اس کی گنگا جمنی بوقلموں کیفیتوں کو جس طرح لوک ادب ظاہر کرتا ہے وہ اس کی اہمیت کا ثبوت ہے۔

دیگر ہندوستانی زبانوں کی طرح اردو کی بھی عوامی جڑیں ہیں اور اس کا دامن عوامی جذبات کی ترجمانی کرنے والے لوک ادب کی روایت سے مالا مال ہے۔ اردو زبان کی تشکیل ہی مختلف قوموں کے باہمی میل جول اور اجتماعی ارتباط کا نتیجہ ہے۔

اردو معاشرے میں بھی اپنی ماؤں سے لوریاں سنی جاتی رہیں، ان کی ولادت پر گیت بھی گائے گئے۔ سردیوں کی کپکپاتی اور ٹھٹھرتی راتوں میں ان کی دادیوں اور نانیوں نے کہانیاں بھی سنائیں۔ ان کی گھریلو تقریبات میں ڈھولک کی تھاپ پر کنواریوں اور شادی شدہ عورتوں نے گیت بھی الاپے۔ ڈومنیوں نے انکی شادی بیاہ کے موقع پر شادیانے بھی بجائے۔ البیلے موسموں نے ان کے دلوں میں ترنگ بھی پیدا کی۔ انہوں نے ساون میں جھولا بھی جھولا۔ صدیوں سے ہندوستانی معاشرے میں یہ سب ہوتا آیا ہے۔ شمالی ہند میں اردو اور ہندی کا علاقہ مشترک رہا ہے۔ دونوں ایک زمین، ایک جیسی تہذیب، مشترک آب و ہوا کی پروردہ ہیں۔ اردو اور ہندی بولنے والوں کی آبادی اکثر ملی جلی رہی ہے، اس لیے اردو اور ہندی کے لوک ادب، لوک گیت، لوک قصوں، لوک کہانیوں اور لوک کہاوتوں کا بہت بڑا سرمایہ مشترک ہے اور یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر علاقے کے لوک ادب کو اس علاقہ کی بولیوں اور تہذیبی و تاریخی حقائق نے متاثر کیا ہے۔"(3)

گیت اور انسان کا رشتہ زمانہ قدیم سے ہے۔ گیت کو شعور کی پہلی کرن کہنا بے جا نہ ہوگا۔ لیکن باقاعدہ گیت کب سے لکھے جانے لگے اس سوال کا کوئی قابل اعتماد جواب نہیں ملتا۔ ویدوں میں کچھ ایسی دعائیں ضرور ملتی ہیں جن پر گیت کا گمان ہوتا ہے۔ دلی کیفیات کا بیان ان گیتوں میں خوبصورتی سے ہوا ہے۔ خیال کی بلندی اور اثر انگیزی ان گیتوں کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ سام وید میں گیت کا عنصر اس قدر

نمایاں ہے کہ اس کو گان وید بھی کہا جاتا ہے۔ لیکن یہ گیت کا مکمل روپ نہیں ہے۔

بھرت منی کے ناٹیہ شاستر کے مرتب ہو جانے کے بعد سنگیت کے سات سر بھی مرتب ہو گئے اور ڈراموں میں گیتوں کا چلن شروع ہو گیا۔ ان گیتوں میں موسیقی کے قواعد کو مد نظر رکھا جاتا تھا۔ اور ان کا مقصد عوام کی تفریحی ضروریات کو پورا کرنا تھا۔ ویدک گیتوں میں بے ساختگی کے ساتھ احساسات اور تاثرات کی ترجمانی ہوئی تھی لیکن ڈراموں کے درمیان آنے والے گیتوں میں صرف موسیقی کو ہی اہمیت حاصل تھی۔

پراکرت دور میں مرچھ کٹک ابھگیان شاکنتلم اور رتناولی میں گیت کے درشن ہوتے ہیں۔ رفتہ رفتہ پراکرت کی جگہ اپ بھرنش نے لے لی، اپ بھرنش کے اس دور میں سدھوں اور جینیوں نے راگ اور راگنیوں کے سہارے پدوں کی تخلیق کی۔ گیتوں کی ترقی میں ان پدوں کی اہمیت صرف اتنی ہے کہ ان سے آئندہ سنتوں نے استفادہ کیا اور انھیں اپنی مذہبی تعلیم و تبلیغ کا ذریعہ بنایا۔

بارھویں صدی میں جے دیو منظر عام پر آتے ہیں۔ ان کا گیت گووند غنائیہ شاعری کی اہم مثال ہے۔ اس میں جذبات و احساسات کو موسیقی کے سہارے بیان کیا گیا ہے۔ راگ اور تال کو نظر میں رکھ کر لکھا گیا یہ گیت نغمہ و رقص دونوں کی کمی کو پورا کرتے ہیں۔ جے دیو کے یہ گیت روایتی گیتوں پر منحصر ہونے کے باوجود مروجہ پد کی روایت سے انحراف کرتے ہیں۔ زبان کی شیرینی، الفاظ کی نزاکت و لطافت ان گیتوں کی اہم خصوصیات ہیں۔

اپ بھرنش کے بعد ہماری نظر آدی کال یا دیر گاتھا کال پر پڑتی ہے۔ اس دور میں لکھی گئی جگنک کی آلھا اودل اگرچہ گیت کی تمام خصوصیات سے مملو ہے مگر طوالت بیان کی وجہ سے اسے گیت نہیں کہا جا سکتا۔

آدی کال کے آخر میں گیت کی جھلک امیر خسرو کے ریختے میں ملتی ہے در اصل یہی اردو گیت کی اولین شکل ہے اس کا ثبوت دور اکبری کے ایک بزرگ شیخ سعدی کے مقطعے سے ملتا ہے۔

سعدی کہ گفتہ ریختہ در ریختہ در ریختہ
شیر و شکر آمیختہ، ہم ریختہ ہم گیت ہے

دور اکبری تک ریختہ کے معنی گیت کے لئے جاتے تھے۔ ہندی موسیقی کی سرپرستی چونکہ اکثر سلاطین و مشائخ نے کی ہے اس لئے اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ متعدد فارسی اصطلاحات اس میں داخل ہو گئیں۔ چنانچہ ریختہ بھی ہندی موسیقی میں موجود ہے اس دور میں ریختے کا لفظ اس گیت لیئے استعمال ہوتا تھا۔ جس میں ہندی اور سنسکرت کے علاوہ فارسی اور عربی الفاظ بھی استعمال ہوتے تھے، لیکن زیادہ دلچسپ بات یہ ہے کہ ہندی کے لطیف اور کومل الفاظ کے استعمال کے ساتھ ساتھ اظہار عشق بھی عورت کی جانب سے ہوا ہے۔ گو بعض جگہ فارسی اور ہندی کے ٹکڑے بالکل علیحدہ نظر آتے ہیں۔ لیکن ان کا وہ حصہ جو ہندی

میں ہے اگر اس کو علیحدہ کر کے دیکھا جائے تو اس کو گیت کی اولین شکل کہنا بے جا نہ ہوگا۔ اس کا ہندی مزاج اس کو گیت کی فضاء سے قریب تر لاتا ہے:۔

زحال مسکیں مکن تغافل درائے نیناں بنائے بتیاں
کہ تاب ہجراں ندام اے جاں نہ لیہو کا ہے لگائے چھتیاں

حضرت بندہ نواز گیسو دراز کے کلام میں بھی گیت کی جھلکیاں ملتی ہیں:۔

آج بر ہے کی آگ مجھ تنے لاگے رے
آج بر ہے کی آگ مجھ تنے لاگے رے

عبدالرحمن خلدی کے کلام میں بھی ملکی فضا اور ساتھ ہی گیت کی کومل اور مدھر زبان ملتی ہے عبدالرحمن خلدی کے گیت، گیت کی روایت کو برقرار رکھنے اور آگے بڑھانے میں معاون ہوئے ہیں:۔

گھونگٹ دور کر مکھ دکھارے سجن
دل عاشقاں نہ ستا رے سجن

بھگتی کال میں کبیر اور میرا نے گیت کو گلے سے لگایا۔ اگر چہ ان دونوں کا ذکر یہاں ضروری نہیں ہے مگر ان سے کم وبیش سب ہی گیت کار متاثر ہوئے ہیں۔ اس لئے ان کی اہمیت کی طرف اشارہ ضروری معلوم ہوتا ہے۔ کبیر کے پدوں میں مذہبوں کی وحدت تک پہنچنے کی کوشش ہے۔ خشک اور سپاٹ موضوع کی وجہ سے ان پدوں میں کہیں کہیں ناہمواری پیدا ہوگئی ہے۔ لیکن ان کے ان پدوں میں جن کا موضوع برہ ہے کبیر کی تڑپتی ہوئی روح جلوہ گر نظر آتی ہے۔ جذبے کی شدت، بیان کی بے ساختگی اور احساس کی نزاکت نے ان کے پدوں کو گیت کی بہترین مثال بنا دیا ان کے پدوں میں بھی اظہار عشق عورت کی جانب سے ہے:۔

کیسے دن کٹی ہیں جتن بتائے جیہو
ایہی پار گنگا اوہی پار جمنا
بچواں مڑیا ہمکا چھوائے جیہو

ہندی شاعری میں عورت کی طرف سے اظہار عشق ایک خاص طرز فکر کی وجہ سے وجود میں آیا مرد (وجود حقیقی) ساری کائنات کی اصل ہے جس نے اپنے آپ کو روح اور مادے میں تقسیم کر دیا ہے۔ روح کا کام مادے کی تسخیر ہے جس سے زندگی کا اظہار ہوتا ہے روح کی صفت فعالیت ہے اور مادے کی انفعالیت اسی لئے روح کو مرد کے روپ میں اور مادہ (کائنات جس میں تمام انسان بھی شامل ہیں) کو عورت کا روپ سمجھا گیا ہے۔ بھاگوت میں اس نقطہ نظر کا بھرپور ارتقاء ملتا ہے اس میں کرشن کے روپ میں پر ماتما اور گوپیوں کے روپ میں تمام انسانی روحوں کی تمثیل پیش کی گئی ہے۔ معشوق حقیقی کو معشوق مجازی ماننا اور خود

کو عورت کے روپ میں پیش کرنا صرف عورتوں سے مخصوص نہیں ہے اڈوار بھگت خدا کی عبادت کرتے وقت اپنی بھگتی کو میاں بیوی کی جسمانی محبت کا روپ دیتے تھے۔ جس کی طرف دراوڑ اپنشد سنگیت نے بھی اشارہ کیا ہے شری شٹھ گوپ کی تخلیقات میں بھگوان کے لئے وامپتیہ بھاؤ کی بھگتی کے اچھے نمونے ملتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ وہ بھرت، لکشمن اور سیتا کے بھاؤ سے رام کی بھگتی اور گوپیوں کے بھاؤ سے کرشن بھگتی کرتے تھے اور سمجھتے تھے کہ صرف بھگوان مرد ہے اس کے مقابلے میں ساری کائنات عورت ہے اس لئے انتہائے شوق میں خود بھی عورت کا روپ دھارن کر لیتے تھے۔ کبیر کے پد اس کی اچھی مثال ہیں۔

اس دور کی شاعرہ میرا بائی بھی ہجر و وصال کی اسی کشمکش سے دوچار ہے۔ ان کے گیتوں میں خود سپاری اور سوز ہے اور پریتم سے وصال کی بڑی تڑپ ہے:۔

متوارہ بادل آئے رے
ہری کو سینو کبھو نہ لائے رے
وارو مور پپیہا بولے
کوئل سبد سنائے رے
کاری اندھیاری بجری چمکے
برھیں آتی دریائے رے
کاری ناگ برہ اتی جاری
میرا من ہری بھائے رے

میرا اور کبیر کے گیتوں کی زبان لوک گیتوں کی زبان ہے۔ کبیر کے یہاں عربی فارسی کے الفاظ البتہ زیادہ ہیں اس لئے ان کے پدوں کو ریختہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ کیونکہ ریختہ ہندی اور فارسی کے سنگم کا نام ہے لیکن اس دور میں ریختے کی وہ شکل نہیں ہے جو خسروؒ کے زمانے میں تھی۔ کبیر کے زمانے میں ہندی اور فارسی الفاظ شیر و شکر ہو چکے تھے۔

شمالی ہند میں اگرچہ فارسی کا دور دورہ تھا لیکن فضاء اور ملکی اثرات سے دامن بچانا مشکل ہی نہیں نا ممکن تھا۔ افضل کے بارہ ماسے میں ہندستانی مزاج اور ملکی فضا نمایاں ہیں۔ اس میں فراق زدہ عورت نے اپنے پریتم کی جدائی میں اپنی سہیلیوں کو مخاطب کر کے اپنی بے تابی اور ہجر کی داستان سنائی ہے۔ فارسی کے الفاظ کے ساتھ ہی ساتھ ہندی کی دھیمی دھیمی لے بھی ابھری ہے۔ ساون میں برہن کی دلی کیفیات ملاحظہ ہوں:۔

چڑھا ساون بجا مارو نکارا
سجن بن کون ہے ساتھی ہمارا

شاہ آیت اللہ جوہری کے بارہ ماسے میں بھی یہی رنگ غالب ہے:۔

لگی اڑنے بھمبھیری ساون آیا

خبر پیو کی بہنگم کچھ نہ لایا

گیت کا اثر اس دور کے سلاموں اور مثنویوں میں بھی نمایاں ہے۔ کرشن بھگتی کی علامتیں بھی ان گیتوں میں خاصی بے تکلفی سے برتی گئی ہیں۔ غزلوں اور قصیدوں میں جو نعتیہ شاعری کی گئی ہے۔ اس میں کرشن بھگتی کی علامتوں کو اسلامی روپ دے دیا ہے۔ نیاز بریلوی اور خواجہ امین الدین امین کے کلام میں بھی یہی رنگ جاری وساری ہے۔

کیسور چوری رنگ ہوری اجمیری خواجہ

نرناری کی پاک چنریا پیم کے رنگ رچوری

دیسی فضاء اور ہندی کے کومل اور لطیف الفاظ رفتہ رفتہ اردو زبان سے خارج کیے جانے لگے کیونکہ دکن اور شمالی ہند کی شاعری میں مصلحین نے خاص طور سے اس بات پر توجہ دی کہ بھاشا کے الفاظ کی جگہ فارسی الفاظ کا استعمال ہو۔ ہندی اور سنسکرت کے الفاظ خارج کرنے کی مہم کا آغاز ولی کے زمانے سے ہی شروع ہو گیا تھا۔ ان کوششوں نے اردو ریختہ کی نشوونما میں خاصے روڑے اٹکائے اور جوش اصلاح میں بھاشا کے ایسے الفاظ جو شیرینی میں فارسی الفاظ سے کسی طرح کم نہ تھے نکال دیئے گئے۔ اس طرح ان مصلحین نے زبان وادب کو اتنا ہی نقصان پہنچایا جتنا سنسکرت کے گرامر نویسوں نے بھاشا کے الفاظ کو خارج کر کے پہنچایا تھا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو ادب اور اردو زبان اپنے اصلی مزاج سے دور ہٹتی گئی، فارسی کی زیادہ سے زیادہ تقلید کی جانے لگی اور اردو اپنی فضا سے ناطہ توڑنے کی وجہ سے اردو کو بہت خسارا ہوا۔ اس دور میں اردو شاعری میں تصنع کی لے بہت بڑھ گئی اور شاعری کا بڑا حصہ الفاظ کا گورکھ دھندا اور تشبیہ واستعارات کا کھیل بن کر رہ گیا۔ صناعی ایمان بن گئی اور فرمائشی کلام پر واہ واہ ہونے لگی۔

اسی ہنگامی دور میں نظیر اکبر آبادی منظر عام پر آتے ہیں جو کسی رسم کے پابند نہیں، جن کی شاعری میں صناعی ہے اور نہ صنعت گری، شاعری جن کا پیشہ نہیں ہے، انھوں نے اپنے کلام میں عوام کے دل کی دھڑکنوں کو سمویا ہے۔ اپنے ملک کے ذرے ذرے سے والہانہ محبت کی ہے۔ گو ان کی نظموں کا انداز بیانیہ ہے لیکن باوجود اس کے وہ ہندوستان سے، اس کی معاشرت سے قریب لاتی ہیں۔ نظیر ایک بار پھر ان ہی فضاؤں میں سانس لیتے ہیں۔ ان ہی چیزوں کا بیان کرتے ہیں جو ان کی ہیں اور خاص ان کے ملک کی ہیں۔ ان کی طویل نظموں میں گیت کی فضاء ملتی ہے۔ ان میں بھاشا کے عام فہم الفاظ، گیت کی نغمگی اور ہندستانی فضاء سب کچھ ہے۔ مثلاً:۔

یارو سنو یہ دودھ کے لٹیا کا بالپن
اور بدھ پوری نگر کے بسیا کا بالپن
موہن سروپ نرت کریا کا بالپن
بن بن کے گوال گوہن چریا کا بالپن
ایسا تھا بانسی کے بجیا کا بالپن
کیا کیا کہوں میں کرشن کنھیا کا بالپن ؏

حوالہ جات:

(1) قیصر جہاں، ڈاکٹر: "اردو گیت" پبلشر، مکتبہ جامعہ نئی دہلی۔ صفحہ نمبر ۱۹

(2) ڈاکٹر گی صبا کا تحقیقی مقالہ، ہماری ویب۔
http://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=32768

(3) ڈاکٹر گی صبا کا تحقیقی مقالہ، ہماری ویب۔
http://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=32768

(4) قیصر جہاں، ڈاکٹر: "اردو گیت" پبلشر، مکتبہ جامعہ نئی دہلی۔ صفحہ نمبر ۸۰۔۹۰.

☆☆☆

باب اٹھائیسواں:

اُردو میں گیت نگاری کا جدید دور

ہندوستان میں اکثر تاریخ دان کہتے ہیں کہ سنسکرت زبان کے شاعر اور ڈرامہ نگار کالی داس کا زمانہ چوتھی صدی عیسوی کا ہے۔ یہ بات اگر درست نہ بھی ہو تب بھی کالی داس کے بعد ہمیں برصغیر کی تاریخ میں ڈرامے کی کوئی روایت نہیں ملتی۔ تاوقتیکہ انگریزوں نے برصغیر میں کرسمس کے موقع پر مقامی زبانوں میں یسوع مسیح کی پیدائش، ان کو مصلوب کیے جانے اور پھر دوبارہ زندہ ہو جانے سے متعلق چھوٹے چھوٹے ڈرامے پیش کرنا شروع کیے۔ یہ بھی ڈرامے کی پاک و ہند میں کوئی مضبوط روایت نہیں بنی۔ ہندوستان میں اس حوالے سے کسی زبان میں بھی اٹھارہویں صدی تک تمثیل یا ڈرامے کی روایت موجود نہیں ہے۔ پہلی مضبوط روایت جو ہمیں ملتی ہے، وہ اردو زبان میں ڈرامے کی ہے۔ انیسویں صدی کے آغاز میں اودھ کے حکمران واجد علی شاہ کے دربار سے منسلک شاعر امانت لکھنوی نے اندر سبھا کے عنوان سے برصغیر میں اردو کا پہلا اسٹیج ڈرامہ تحریر کیا جس کی اہمیت تاریخ ساز ہے۔ اس ڈرامے میں سے ایک طرح سے برصغیر میں اردو زبان میں تھیٹر کی روایت شروع ہوئی۔ اندر سبھا، ڈرامہ کیا تھا، ایک گیتوں بھری کہانی تھی جو سٹیج ڈرامے کے انداز میں تحریر کی گئی تھی۔ امانت لکھنوی کو اردو زبان میں گیت کی روایت کا بانی بھی کہا جاتا ہے۔ ہندو مذہب میں موسیقی کو جو فضیلت حاصل ہے اس کو یہاں ڈراموں میں گیتوں کی شمولیت کی ایک وجہ سمجھا جاتا ہے؛ تاہم ہندوستان میں تھیٹر میں اور بعد ازاں فلموں میں بھی جو گیتوں کی روایت پڑی، اس کی بڑی وجہ اردو زبان کا پہلا ڈرامہ اندر سبھا ہی سمجھا جاتا ہے۔

فلموں سے پہلے برصغیر میں پارسیوں کا تھیٹر معروف تھا۔ ان میں اہم نام کھٹاؤ کے تھیٹر کا ہے۔ بمبئی میں کھٹاؤ کے تھیٹر میں جو ڈرامے پیش ہوتے تھے ان میں بھی کافی تعداد میں گیت ہوتے تھے بلکہ بعض صورتوں میں تو گیتوں کی مدد ہی سے کہانی آگے بڑھتی تھی۔ پھر اردو میں احسن، بیتاب اور آغا حشر کاشمیری جیسے لکھنے والے آئے جنہوں نے عالمی ادب کی کہانیوں کے تراجم بھی اگر اردو زبان میں ڈرامے کی شکل میں پیش کیے تو وہ بھی گیتوں اور اشعار سے بھرپور ہوتے تھے۔ پھر آتا ہے فلم کا زمانہ۔ برصغیر میں مغرب سے پہلے تو خاموش فلموں کا دور آیا۔ ان فلموں میں چونکہ آواز کا عمل دخل نہ تھا لہٰذا یہ گیتوں سے مبرا ہوتی تھیں مگر یہ بہت مختصر دور ہے اور اس کے بارے میں بتایا جاتا ہے کہ جن تھیٹروں میں خاموش فلمیں دکھائی جاتی تھیں وہاں وقفوں میں فنکار گانے بجانے سے سامعین کو محظوظ کرتے تھے۔ پھر 1931ء میں جب

پہلی بولتی فلم عالم آرا بنی تو اس میں درجن بھر گیت تھے۔ اسی دور میں اندر سبھا کے نام سے جو فلم بنی اس میں 59 گیت تھے۔ اسی طرح اس دور میں شیریں فرہاد کے نام سے 42 نغموں والی فلم بنی۔

اس سے آپ اندازہ کر لیں کہ اتنی تعداد میں گیتوں کی موجودگی میں، بھلے وہ دو دو منٹ کے ہی ہوں، مکالموں وغیرہ کی کس قدر گنجائش باقی رہ جاتی ہے۔ فلموں میں گیتوں کی یہ روایت برصغیر میں آج بھی زندہ ہے، اس کے باوجود کہ یہاں عالمی شہرت یافتہ فلمی ہدایتکار اور فلمساز پیدا ہوئے ہیں مگر ابھی تک ہماری فلم، گیتوں کے سحر سے آزاد نہیں ہو سکی۔ آج کل گیتوں کی تعداد کافی محدود ہو چکی ہے مگر بغیر گیتوں کے کم ہی کوئی فلم باکس آفس پر کامیاب ہو سکی ہے۔

ہندوستان میں ڈرامے کو گیتوں کے چنگل سے ریڈیو نے آزاد کروایا۔ وجہ اس کی یہ تھی کہ ریڈیو پر کنٹرول انگریزوں کا تھا اور ان کے اپنے ہاں ایسی کوئی روایت موجود نہ تھی کہ ڈراموں کو گیتوں سے مزین کیا جائے۔ ان کے ہاں اگر ڈرامہ یا فلم کسی گانے والے یا گانے والی کی زندگی پر بنے، تب تو گانوں کی گنجائش ہوتی تھی ورنہ وہ اپنی اس حس کی تسکین میوزیکل ڈراموں اور Opera وغیرہ سے پوری کرتے تھے۔ مغربی تہذیب میں موسیقی کا بہت مقام ہے اور میرا مقصد ہرگز یہ نہیں ہے کہ اس تہذیب کو موسیقی سے دور ثابت کیا جائے۔ میرا مطلب یہ ہے کہ خالص سٹیج ڈرامے میں انگریزوں کے ہاں چونکہ ہماری طرح گیتوں کا استعمال نہیں تھا لہٰذا انہوں نے آل انڈیا ریڈیو میں ایسے ڈراموں کی ابتدا کروائی جو ہندوستان میں موجود اندر سبھا کی روایت سے ہٹ کر ہوتے تھے۔

اس کے لیے شروع شروع میں تو زیادہ تر انگریزی ڈراموں کے تراجم یا انگریزی، فرانسیسی یا روسی کہانیوں سے ماخوذ ڈرامے ہی ریڈیو پر نشر ہوتے تھے۔ ان ڈراموں کا ترجمہ کرنے والے بعد ازاں طبعزاد ریڈیو ڈرامے لکھتے جو ہمارے سماجی اور معاشرتی مسائل سے متعلق ہوتے تھے۔ اس طرح یہ روایت مضبوط ہوتی گئی۔

جب پاکستان بنا تو یہی روایت ریڈیو پاکستان نے اختیار کی اور اس ادارے میں نامور لکھنے والوں نے ایسے ایسے معرکۃ آرا ڈرامے لکھے جو اس ملک کا بیش قیمت سرمایہ ہیں۔ فلموں میں گیتوں کی روایت کے زیر اثر ریڈیو میں بھی پچاس اور ساٹھ کے عشرے میں کوشش ہوئی تھی کہ ریڈیو ڈرامے میں گیت ڈالے جائیں مگر بغیر گیتوں کے ریڈیو ڈرامہ اس قدر مضبوط روایت بن چکا تھا کہ یہ کوشش ناکام ہوئی اور گیتوں بھری کہانیاں یا ڈرامے کوئی خاص شہرت حاصل نہ کر سکے۔ پاکستان میں جب ٹی وی آیا تو ٹی وی ڈرامے نے فلموں کے پیچھے چلتے ہوئے ڈراموں میں گیت شامل کرنے کی روایت سے گریز کیا اور ریڈیو نے جو مضبوط ڈرامے کی روایت قائم کی تھی اس کو اختیار کیا۔ نتیجہ یہ ہے کہ آج بھی ہمارے ہاں ٹی وی ڈرامے کی روایت خاصی مضبوط ہے۔

آج کل غیر ملکی ٹی وی ڈراموں کو اردو میں ڈب کر کے پیش کرنے کا سلسلہ کافی مقبول ہو رہا ہے مگر یہ بظاہر ایک وقتی سی بات ہے۔ ہمارے ڈرامہ پروڈیوسرز کو مقابلہ کرنا چاہیے۔ ہمارے ملک میں جو سرمایہ کار ہیں، ان کو کھل کر تعاون کرنا چاہیے۔ مضبوط روایت اور وافر سرمائے سے ہمارا ٹی وی ڈرامہ اپنا کھویا ہوا مقام حاصل کر سکتا ہے۔(1)

مغلوں کا پایۂ تخت دہلی ہونے کی وجہ سے شمالی ہندوستان میں فارسی شاعری کو بڑا فروغ حاصل ہوا۔ اردو کے شعراء بھی فارسی شاعری کی روایت میں یکسر ڈوبے ہوئے تھے۔ زبان کی صفائی اور تشبیہات واستعارات کی رنگینی پر زیادہ توجہ تھی۔ فارسی تراکیب اور فارسی الفاظ کا جادو سر چڑھ کر بول رہا تھا۔ اس دور میں ظفر کے دیوان میں خالص دیسی فضاء کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ گو ان کے ضخیم دواوین میں بھی فارسی اثرات غالب ہیں لیکن وہ اپنے مزاج کی وجہ سے ہندوستانی رنگ سے یکسر پہلے دامن نہیں بچا سکے اور یہ ایک حقیقت ہے کہ گیت کا مکمل روپ دراصل سب سے پہلے ظفر کے یہاں خالص دیسی گیت کے نمونے ملتے ہیں۔

ان گیتوں میں درد و کرب کی تڑپا دینے والی کیفیت ہے، کسی برہن کی دبی دبی سسکیاں اور خود سپاری ہے۔ ہندی کے نرم و نازک اور پر اثر الفاظ نے ان پر وہ کام کیا ہے جو سونے پر سہاگا کرتا ہے۔ ادب اپنے دور کا عکاس ہوتا ہے۔ ظفر کے گیتوں میں یہ خصوصیت بھی بدرجہ اتم موجود ہے۔ ان کے گیت اس دور کی سیاسی فضاء کے بھی عکاس ہیں۔ اس دور کی بربادی، خوں ریزی، سفاکی اور غارت گری کی تصویر دیکھیے:۔

گولن کے گلال بنا یو توپن کی پچکاری
آئے ری سگری مکھ پر ایسی تک تک ماری

دہلی میں مغلیہ سلطنت کا آخری تاجدار شاعری کے ذریعے اپنے درد و غم کا اظہار کر رہا تھا۔ یہاں شعر و سخن کی محفلیں سرد پڑ چکی تھیں۔ اس لئے بہت سے شعراء امن و عافیت اور اطمینان و فراغ کی جستجو میں دہلی چھوڑ کر لکھنؤ جا بسے تھے۔ واجد علی شاہ کو فنونِ لطیفہ سے فطری دل چسپی تھی۔ وہ موسیقی کے دل دادہ تھے۔ "بنی، ناجو، اور دلہن، کے نام سے انھوں نے موسیقی کے اصول مرتب کیے ہیں اور بہت سے گیت لکھے ہیں۔ راگ اور تال سر کے پیش نظر لکھے گئے یہ گیت مختلف تقریبوں اور تہواروں میں گھر گھر گائے جاتے ہیں۔ البتہ ان کے دھرپد اور ٹھمریوں میں، جو موسیقی کے اصولوں کے پیش نظر لکھی گئی ہیں گیت کی فضاء تو ملتی ہے لیکن ان میں گیت کے فنی اور ادبی محاسن نہیں ہیں۔

واجد علی شاہ کی عیش پرستی کی جھلک ان گیتوں میں خاصی نمایاں ہے اور بعض اوقات متانت اور سنجیدگی کا دامن بھی ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے۔ ان میں سوز و گداز کی کمی اور عیش و عشرت کے مضامین کی

فراوانی ہے۔ مسعود حسن رضوی اردو ڈراما اور اسٹیج میں رقم طراز ہیں:۔

''ناچنے گانے سے واجد علی شاہ کو حظِ نفس مقصود نہ تھا، ان کے نزدیک اچھے گانے کا مقصد رلا دینا تھا''

واجد علی شاہ کے نزدیک اچھے گانے کا مقصد رلا دینا ہو سکتا ہے لیکن ان کے گیتوں کو پڑھیے تو آپ کو یہی اندازہ ہوگا کہ وہ محض حظِ نفس کا ذریعہ ہیں۔

واجد علی شاہ نہ صرف موسیقی بلکہ رقص اور ناٹک کے بھی دل دادہ تھے۔ ماحول سازگار تھا ہر طرف عیش و عشرت کی محفلیں برپا تھیں۔ اطمینان و فراغ حاصل تھا اسی دور میں تفریح کی خاطر اندر سبھائیں لکھی گئیں۔ اور ان میں گیت کو بھی جگہ دی گئی۔ ان ڈراموں نے گیت کے فروغ میں اہم رول ادا کیا ہے۔ ابھگیان شاکنتلم مدرارا کشس مرچھ کٹک، نگا نند، اتر رام چرت میں گیت بھرپور انداز میں ابھرا ہے۔ گو ان ڈراموں کا مقصد گیت کو فروغ دینا نہیں تھا بلکہ یہ عوام کی تفریحی ضروریات کے پیش نظر لکھے جاتے تھے۔ اس کے باوجود یہ گیت اس صنف کے ارتقاء میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔

ڈرامے کی بڑھتی ہوئی مانگ نے گیت کو ابھرنے کے مواقع فراہم کیے گو اس زمانے میں غزل کو اسٹیج پر گائے جانے کا رواج عام تھا لیکن غزل گیت کی طرح براہ راست جذبات کی ترجمانی سے قاصر تھی۔ اس لئے اس دور میں عوام کے مذاق کو مدِ نظر رکھتے ہوئے گیت لکھے گئے۔ ڈراموں میں گیت نے چار چاند لگا دیے اور یہ کہا جا سکتا ہے کہ گیت نے اسے عوام پسند بنا دیا۔

اندر سبھا میں چودہ گیت ہیں چند گیتوں میں بسنت اور ہولی کو موضوع بنایا گیا ہے۔ باقی گیتوں کا موضوع حسن و عشق ہے۔ وصال لمحاتی ہوتا ہے اور فراق کا زمانہ طویل اور اذیت ناک۔ گیت کا اہم موضوع یہی ہجر و فراق کی تپش ہے۔

انتظار میں سلگنے کی کیفیت، پیتم کے فراق میں چوڑیاں توڑ کر بھاگ سہاگ کو تج کر جوگن بن جانا، آرام و آسائش کی پروا نہ کرنا، برہن کی یہ مختلف کیفیات اندر سبھا میں کئی جگہ بیان ہوئی ہیں:۔

بھاگ سہاگ پیا سنگ بھاگو
سب چڑیاں ہم توری
سر کھ چنریا اوڑھاؤ نہ بجی
تن میں آگ لگوری

اس قسم کے گیتوں میں شروع سے آخر تک عاجزی، خوشامد اور لجاجت غالب ہے، عورت کی کمزوری اس کی بے بسی اور بے بسی، سماج کا ڈر اور خوف ان گیتوں کا موضوع بنتا ہے۔ ان موضوعات کے ساتھ ہی ساتھ امانت نے بسنت رت کے مندرجہ ذیل گیت کو خالص ہندوستانی پھولوں سے سجایا

ہے:۔

رت آئی بسنت عجب بہار
کھلے جرد پھول برون کی ڈار

برہ اور طن کے یہ گنگا جمنی گیت خوبصورت ہیں۔ احساس کی نزاکت اور سادگی بیان نے ان میں اور لطافت پیدا کر دی ہے ان گیتوں کی زبان غنائیت سے پر ہے ہندی کے مترنم الفاظ کے ساتھ ساتھ فارسی الفاظ کا استعمال بھی ہوا ہے لوک بھاشا کا اثر بھی خاصا ہے۔ امانت نے ڈرامے میں جو گیت کا چلن شروع کیا تھا وہ اس قدر مقبول ہوا کہ اور لوگوں نے بھی اس کی تقلید میں اندر سبھائیں لکھیں۔ امانت کی اندر سبھا کے بعد مداری لال کی اندر سبھا خاصی اہمیت کی حامل ہے مداری لال کی اندر سبھا میں کل سولہ گیت ہیں ان میں سے تیرہ برہ گیت ہیں دو ہولیاں اور ایک بسنتی ہے۔ یہ گیت ڈرامے کے واقعات سے پوری طرح مربوط ہیں اور قصے کی جذباتی فضا سے مناسبت رکھتے ہیں جب کہ امانت کے گیت اصل قصے سے علیحدہ معلوم ہوتے ہیں۔ مداری لال کے گیت امانت کے گیتوں کی نقل معلوم ہوتے ہیں۔ اور یہ خیال ہوتا ہے کہ یہ امانت کے گیتوں کو سامنے رکھ کر لکھے گئے ہیں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:۔

امانت:

میں تو شہزادے کو ڈھونڈن چلیاں
بن پیا گھٹا نہیں بھاوے

مداری لال:

میں تو بن جوگن جاؤں شہزادے کو ڈھونڈ لے آؤں
بن پیا رات لگی ہو بھاری

امانت کے علاوہ طالب بنارسی، مہدی حسن اور بے تاب بنارسی کے ڈراموں میں بھی گیت ملتے ہیں۔ یہ گیت روایتی اور تفریحی ضروریات کے پیش نظر لکھے گئے ہیں۔ ضامن نے گیت کو منقبت کے لئے بھی برتا ہے بھگتی تحریک کا اثر بھی ان گیتوں میں واضح ہے۔

آغا حشر نے بعض اوقات مکالمے بھی نظم میں ادا کئے ہیں۔ چند گیتوں کے علاوہ باقی گیت تک بندی معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے گیتوں میں سادگی اور رس ہے امانت کے گیت آغا حشر کے گیتوں سے تعداد میں تو بہت کم ہیں لیکن گیت کی تمام فنی خصوصیات سے مملو ہیں، مگر گیت کا وہ موثر روپ جو بہادر شاہ کے گیتوں میں ابھرا ہے، امانت اور آغا حشر کے یہاں موجود نہیں ہے۔ اس کی وجہ ان کا اپنا ماحول اور عوامی محرکات ہیں۔ بہادر شاہ ظفر نے آغا حشر اور امانت کی طرح محض دل لگی اور تفریحی نقطہ نظر سے یہ گیت نہیں

لکھے بلکہ ان گیتوں میں ان کی روح تڑپتی، چیختی، اور ترستی ہوئی نظر آتی ہے۔ یہ ان کے دل کے ٹکڑے ہیں۔ اور ان کے ماحول کی جیتی جاگتی تصویریں ہیں۔ حقیقت میں بہادر شاہ ظفر کے گیت اردو میں گیت کی تمام خصوصیات سے مملو ہیں۔ سوز و تپش، درد اور کسک، شدت جذبات اور جذبے کی ہمواری ان گیتوں کا خاصہ ہیں۔ واجد علی شاہ اور امانت کے گیت اس دور کی عیش پرستی اور اطمینان و فراغ کے غماز ہیں۔ بعض اوقات ان گیتوں میں متانت اور سنجیدگی کا دامن بھی ہاتھ سے چھوٹ گیا ہے جو اس دور کے ماحول کا تصور ہے جس میں امن و عافیت اور عیش و طرب کے تمام سامان مہیا تھے۔ شاعری دربار سے وابستہ ہو کر معرکہ آرائی اور ہجو گوئی کا ذریعہ بن گئی تھی۔ امانت، مداری لال اور ان کے بعد خود آغا حشر نے بھی یہ ڈرامے چونکہ تفریحی ضروریات کے پیش نظر لکھے تھے۔ اس لئے ان کے گیتوں کو ادب کے معیار پر پرکھنا اور صرف ادبی نقطہ نظر کو ملحوظ رکھنا مناسب نہ ہوگا۔ ان کا مقصد محض دلچسپ ڈرامے لکھنا تھا۔ وہ ڈرامہ نگار تھے گیت کار نہیں۔ اور ان کے گیت ڈرامے کو دلچسپ بنانے کا ایک ذریعہ تھے۔

خسرو، ظفر اور امانت کے درمیان ایک بڑا فاصلہ ہے جس میں گیت کے درشن نہیں ہوتے لیکن اس پر تعجب نہیں ہونا چاہیے کیونکہ اردو میں ہی نہیں بلکہ ہندی میں بھی بھگتی کال کے بعد بھارتیندو کے دور تک گیت نظر نہیں آتا۔ ریتی کال میں شاعری درباری ہو گئی تھی۔ شاعری کے خارجی لوازمات پر زیادہ توجہ تھی خارجیت پر داخلیت کو قربان کر دیا گیا تھا۔ اور گیت محض روایتی صنف بن کر رہ گیا تھا۔ آغا حشر اور امانت کے گیت بھی ان ہی روایتی گیتوں کے مانند ہیں جو گیت کے فروغ کا باعث تو نہیں ہوئے البتہ گیت کی تاریخ مرتب کرتے وقت انھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا یعنی گیت کی تاریخ میں وہ ایک سنگ میل کا درجہ رکھتے ہیں۔ (2)

نسیمہ قاضی نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ برصغیر پاک و ہند وہ واحد سرزمین ہے جہاں کثرت سے گیت موجود ہیں۔ ان کا ورثہ بہت قدیم ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کے صاحبزادے کی کتاب ''اقبال دولہن'' میں گھریلو گیتوں کی بے مثال مثالیں موجود ہیں۔ بھگتی دور نے بھی بھجن اور گیتوں سے اس سرزمین کو بہت مالا مال کیا۔ اس کے بعد آرزو پہلے فلمی شاعر تھے جنہوں نے جدوجہد آزادی کی ایک نئی راہ اپنے گیتوں کے ذریعے دکھائی۔ اس کے بعد بے شمار شعرا نے فلمی گیتوں کو ادب سے روشناس کرایا۔ اس کے بعد شکیل بدایونی، مجروح سلطان پوری نے بے شمار فلموں کے لئے گیت لکھے اور شاعری کے معیار کو بھی برقرار رکھا۔ پھر آنند بخشی، کیفی اعظمی، ساحر لدھیانوی نے گیت کے اس پودے کو خوب سینچا اور لتا منگیشکر اور محمد رفیع کی آوازوں نے ایک سحر طاری کر دیا۔ ان کے علاوہ جاں نثار اختر، راجہ مہدی علی خاں، نخشب، انجان، اسد بھوپالی، سردار جعفری اور جوش ملیح آبادی کو بھی ہم فراموش نہیں کر سکتے۔

پاکستان میں شروع میں بننے والی گیتوں کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ فلم ''ہمنام'' کا گیت ''تو

لاکھ چلے رے گوری تھم تھم کے"سن کر انڈیا کی فلم انڈسٹری میں بھونچال آ گیا ہر ہندوستانی اس گیت کا ریکارڈ خریدنا چاہتا تھا یہ قتیل شفائی کا گیت تھا۔اس کے علاوہ "ہم بھی تو پڑے ہیں راہوں میں، اور ستارو تم تو سو جاؤ پریشاں رات ساری ہے"اور فلم انارکلی کے گیت "کہاں تک سنو گے کہاں تک سناؤں" میڈم نور جہاں کی آواز نے بام عروج بخشا۔۔۔یہ گیت موسیقار کے مرہون منت نہ تھے۔پھر اس کے بعد تنویر نقوی، مسرور انور، حمایت علی شاعر، فیاض ہاشمی، تسلیم فاضلی وغیرہ نے بے شمار، لازوال گیت لکھے ہیں۔(3)

محاصل:

ڈاکٹر خالد خٹک نے جب یہ کہا کہ گیت پر تحقیق کی ضرورت ہے تو ساری کلاس خاموش ہوگئی۔پھر کچھ لوگوں نے کہا کہ گیت اور گانے میں کیا فرق ہے جواب ملا پہلے گیت لکھے اور گائے جاتے تھے آجکل فلمی اور الیکٹرانک میڈیا کا دور ہے ٹی وی کی نشریات دنیا بھر میں پھیل چکی ہیں۔شہروں میں صرف آڈیو کم اور وڈیو زیادہ دیکھی اور سنی جاتی ہے اور "فوک" ختم ہو رہا ہے۔گیت کی بنیاد بھی "فوک" ہی تھا۔لہذا یہ جاننا بے حد ضروری ہے کہ گیت کب شروع ہوا۔۔۔۔یعنی کب کس نے پہلا گیت لکھا اور پھر کن ارتقائی مراحل سے گزر کر آج گیت کی موجودہ شکل گانے کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔گیت مختلف معاشرت تہذیب کا عکاس تھا۔مختلف زبانوں میں لکھے اور گائے جاتے تھے۔دور دراز کے علاقوں اور گاؤں میں شادی بیاہ کے موقعوں پر آج بھی لڑکیاں اور بڑی عمر کی عورتیں گیت گاتی ہیں۔اس لئے گیت کے بارے میں کھوج لگانا بہت ضروری ہے۔

کسی بھی ادب میں شاعری بہت اہمیت رکھتی ہے۔شاعر دو لائنوں میں جو بات کہہ دیتا ہے ان کی عمر صدیوں پر محیط ہوتی ہے

بہادر شاہ ظفر سے لے کر امیر خسرو تک اور پھر ۱۸۵۷ سے لے کر ۱۹۰۰ تک بے شمار شعرا نے گیت لکھے۔ڈرامے کے ابتدائی دور میں میں گیت اسٹیج پر بھی گائے جاتے تھے۔پھر ۱۹۰۰ سے لے کر ۲۰۰۰ تک جن شعرا نے ہندوستانی اور پاکستان فلم انڈسٹری میں تہلکہ مچایا ان کے نام بھی کسی تعارف کے محتاج نہیں ہیں۔یہ ایک ایسی صنف ادب ہے جو صدیوں سے چلی آرہی ہے اور صدیوں اور چلے گی۔اردو ادب میں اس کی اہمیت وافادیت ان تمام شعرا کو زندہ رکھے ہوئے ہے جن کے نام بھی لوگ اب بھولتے جا رہے ہیں زیر نظر مقالے میں ان تمام ادوار اور شعرا کا ذکر ہے جن کی وجہ سے گیت آج بھی زندہ ہے۔

موجودہ دور میں گیت کی اہمیت کو جاننا اور نئی نسل کو صدیوں پیچھے لے جانا اور پھر ماڈرن دنیا سے ربط قائم کرانا بڑی اہمیت کا حامل ہے۔گیت کب کیوں اور کیسے معرض وجود میں آیا یہ سب ہمیں کتابوں سے پتہ چلتا ہے اور کتاب سے ہم دن بدن پیچھے ہٹتے جا رہے ہیں۔۔۔۔۔۔کتاب ملے گی تو پڑھی جائے گی۔۔۔۔۔کوئی کتاب لکھے گا تو چھپے گی۔یہ سب حقائق ہیں ان سے آنکھیں نہیں پھیری جا

سکتیں۔ ادب کے قاری کے علاوہ نئی نسل موسیقی کے اتار چڑھاؤ سے خوب واقف ہے اور اس مقالے کو پڑھنے کے بعد تمام پوشیدہ راز کھل کر سامنے آجائیں گے اور یہ تحقیقی کام بہت بڑی اہمیت کا حامل ہے۔

حوالہ جات:

(1) افضل رحمان، کا کالم، روزنامہ دنیا

http://dunya.com.pk/index.php/author/afzal-rehman/2014-05-27/7237/54363164#tab2

(2) قیصر جہاں، ڈاکٹر، "اردو گیت" پبلشر، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی۔ صفحہ نمبر ۹۱۔۔۔۔۱۰۰

(3) نسیمہ قاضی۔ آرٹیکل۔ "فلمی گیت اور اردو ادب"

http://www.urdupoint.com/adab/article/mazmoon/filmi-geet-or-urdu-adab-63.html

کتابیات:

1۔ افضل رحمان، کا کالم، روزنامہ دنیا۔

http://dunya.com.pk/index.php/author/afzal-rehman/2014-05-27/7237/54363164#tab

2۔ اقبال، نفیس، "پاکستان میں اردو گیت نگاری" سنگِ میل پبلیکیشنز، لاہور، ۱۹۸۹، کل صفحات ۳۳۰

3۔ ڈاکٹر مجی صبا کا تحقیقی مقالہ، ہماری ویب۔

http://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=32768

4۔ فتح پوری، فرمان، ڈاکٹر، "اردو شاعری کا فنی ارتقاء" ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۵، کل صفحات ۵۹۰

5۔ کانپوری، رضی۔ "فلمی شاعری اور موسیقی پر نایاب معلومات" ناشر، نئی بک پوائنٹ، نوید اسکوائر، اردو بازار، کراچی، کل صفحات ۲۳۱

6۔ قیصر جہاں، ڈاکٹر، "اردو گیت" پبلشر، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی۔ کل صفحات۔ ۲۱۳

7۔ نسیمہ قاضی۔ آرٹیکل۔ "فلمی گیت اور اردو ادب"

http://www.urdupoint.com/adab/article/mazmoon/filmi-geet-or-urdu-adab-63.html

☆☆☆

madinlib.org

باب اُنتیسواں:

اقبال کی فکر کا تجزیاتی مطالعہ

شکوہ جوابِ شکوہ کے تناظر میں

(فکرِ اقبال)

تحقیق ایک مشکل کام ہے، مگر کسی صنفِ ادب پر اور کسی شخصیت پر کھوجنا اور وہ بھی علامہ محمد اقبال جیسے شاعر پر مشکل تو ہے مگر آسانی یہ ہے کہ اقبال پر بہت کچھ لکھا جا چکا ہے ایم فل اور پی ایچ ڈی کے بہت سے مقالاجات ہو چکے ہیں ان میں سے کچھ ایچ ای سی کی ویب سائٹ پر بھی موجود ہیں اور ریسرچ آرٹیکل بھی ہیں۔ اقبال پر پاکستان اور ہندوستان کے بڑے رائٹرز نے جن میں ڈاکٹر فرمان فتح پوری اور ڈاکٹر گیان چند کے نام نمایاں ہیں۔

موجود مواد کا مطالعہ کرنے کے بعد اندازہ ہوا کہ اقبال جیسے سمندر کو کوزے میں بند کیسے کیا جائے۔ اسائنمنٹ کے ٹاپک کو بار بار پڑھا پھر کتابوں اور آرٹیکلز پر نشان لگا کر ایک پیرامیٹر طے کیا اور لکھنا شروع کیا اس سے زیادہ اور بہتر کوشش بھی کی جا سکتی تھی مگر ہمارے سمسٹر کا وقت کیسے ہاتھ سے نکل گیا خبر ہی نہ ہوئی۔ ایک ماہ کی پڑھائی کے بعد مڈ ٹرم اور ایک ہفتے کی پڑھائی کے بعد فائنل کے امتحان لے لئے گئے۔ جب آواز احتجاج بلند کی گئی تو یہ کہہ کر چپ کرا دیا گیا کہ "ہم اسکالر ہیں، ایم اے کے سٹوڈنٹ نہیں۔۔۔ ڈاکٹر خالد خٹک نے اپنی گوناگوں مصروفیت کے باوجود وہ فرائض خوب ادا کیے جن کی ایک استاد سے توقع کی جاتی ہے اور ہمیں بڑے پیار اور محبت سے اسائنمنٹ جلد پورے کر کے جمع کرانے کا حکم دے کر فائنل امتحان کی تاریخ بھی دے دی اس قلیل وقت میں جو ہو سکا وہی کاوش پیش کر رہا ہوں امید ہے ادب کے طالب علم کے لئے مشعلِ راہ ثابت ہوگا۔

اقبال کی عظمت کا باعث ان کی شاعری میں محض فن کی جلوہ ریزیاں نہیں، اس لیے کہ شاعری میں فنی التزام ہی ضروری نہیں بلکہ فکر و خیال کی عطر بیزی بھی درکار ہے۔ اقبال کی شاعری میں مجاز سے زیادہ حقیقت کا رنگ غالب ہے۔ جس کا سبب ان کے یہاں فکر و خیالات کی بلندی اور سوزِ دروں ہے۔ یہی سبب ہے کہ مناظرِ کائنات، حسنِ عالم، نغمہ طائرانِ قدس، جلوہ گلستاں، سنبل و نرگس کی شوخیاں، حیات

انسانی کی رنگینیاں، مقصد تخلیق، قوت پرواز ان کے یہاں اپنے مقصد تخلیق کے ساتھ بیاں ہوتی ہیں۔

یہ ایک لازمہ ہے کہ فکر و خیال میں انقلاب پیدا کرنے کے لیے جن حوادث کا عمل دخل رہا ہے اس میں شعرا کے کردار سے اعراض نہیں کیا جا سکتا۔ ہر انقلابی فکر کی ہم واری میں اشعار کی تب و تاب پنہاں رہی ہے۔ لیکن گزری کئی صدیوں کے اردو سرمائے کا مطالعہ کر لیجیے، خیالات کی بزم میں تلاش کر لیجیے، دواوین کا مطالعہ کر لیجیے، جیسی جدت، جوش و جذبات کی دھمک، فکر و خیال کی بلندی، تگ کی جولانی، انداز کی تابانی، رمز حیات کی صدق بیانی، راز دروں کی جلوہ سامانی اور کسب دل کی تخم ریزی اقبال کے اثاثۂ شعری میں نظر آئے گی اس کی مثال نہیں۔

اقبال نے اپنی شعری دھاک جمانے کے لیے سخن آرائی نہیں کی۔ اس سے ان کا مطمع نظر قوم کی خفتہ رگوں میں زندگی کی حرارت پیدا کرنا تھا، غفلت کے خواب سے قوم کو بیدار کرنا تھا، عزائم کو جواں کرنا تھا، خیالات کو مجتمع کرنا تھا، اس لیے ان کی شاعری مقصدی تھی، اس دور میں ویسے بھی انگریز کی غلامی نے جسموں کو بے جان کر کے رکھ دیا تھا، حیات تھی لیکن بجھی بجھی سی، زندگی موجود تھی لیکن روح سے عاری تھی، اپنے معنوی شباب سے عاری تھی، اقبال نے روحانیت کو زندہ کیا، یہی اگر زندہ ہو جائے تو خفتہ قوم کا نصیبہ جاگ جائے:

جاگے کوئل کی اذاں سے طائرانِ نغمہ سنج
ہے ترنم ریز قانونِ سحر کا تار تار
ہے ذوقِ تجلی بھی اسی خاک میں پنہاں
غافل! تو نرا صاحبِ ادراک نہیں ہے

اقبال نے جو فکر پیش کی وہ کوئی نئی نہیں، ہاں! افکار کی بیداری کے لیے پیغام میں "نوائے امروز" ہے، انداز نیا ہے، اور "شراب کہن در جامِ نو" کا لطف بجا طور پر محسوس ہوتا ہے۔ عزم محکم کے ساتھ اقبال نے زمانہ سازی کا درس دیا ہے، ان کی فکر کا خمیر "عشق" سے اٹھتا ہے، وہ "عقل" کو ناقص قرار دیتے ہیں، اقبال عقل و خرد سے خوب آگاہ تھے، لیکن انھیں فلسفۂ عشق بھاتا تھا، عقل و عشق کی معرکہ آرائی میں کس کی فتح ہوتی ہے اس کا مشاہدہ اقبال کو تھا اسی لیے تاریخ کے چلمن سے پردہ ہٹا کر اقبال نے گردش ایام کا وہ نظارہ دیرینہ دکھلایا جس سے عشق کا فلسفہ کھل کر سامنے آیا۔ عقل کی عیاری بھی سامنے آئی، عقل کے پرستاروں کی عشوہ طرازی بھی ہویدا ہوئی، عشق کی سرفرازی بھی سامنے آئی، انھوں نے فلسفہ میں ڈاکٹریٹ کیا تھا، مادی دنیا میں زندگی کے نشیب و فراز کا مشاہدہ کیا تھا، ان کی نگہ بلند نے پست کو بالا کرنے کے ذرائع تلاش کر لیے تھے اور اس گراں بہا دولت سے قوم کو فوری واقف بھی کروا دیا، تلقین کا یہ انداز اقبال ہی کا حصہ ہے اور ان کی فکر کا لازمہ:

قوت عشق سے ہر پست کو بالا کر دے
دہر میں اسم محمدؐ سے اُجالا کر دے

وفا شعاری اور وفاداری صاحب ایمان کی پہچان ہے لیکن اس میں بھی کھرا وہی ہوتا ہے جو منزل عشق میں اپنا محبوب اس ذات کو بناتا ہے جن سے کائنات میں رنگ ہے، جن سے بہار جناں ہے، جن سے انبیائے کرام کی بزم آراستہ ہے، یعنی رحمت کونین صلی اللہ تعالیٰ علیہ وسلم سے وفاداری ایمان کی علامت ہے، جن کا وفا شعار ہر ڈگر پر کامراں ہوتا ہے، ہر منزل سخت آسان ہو جاتی ہے، منشاء مراد کا حصول آسان ہو جاتا ہے، حتیٰ کہ نوشتہ تقدیر اس کی مراد کے مطابق بدلتا ہے، گویا قسمت کا ستارا اوج پر ہوتا ہے، اقبال کی شاعری کا دور زریں اسی کی ترجمانی کرتا ہے کہ:

کی محمدؐ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں
یہ جہاں چیز ہے کیا لوح و قلم تیرے ہیں

ایک صاحب بصیرت نے سچ ہی کہا تھا کہ: اقبال نے قرآن کی طرف دلوں کو پھیرا اور رضا بریلوی نے صاحب قرآن کی طرف، دونوں عشق کے داعی تھے۔ دونوں محبتوں کے نقیب تھے، دونوں ترجمان قرآن تھے اور دونوں مدحت شاہ (صلی اللہ تعالیٰ علیہ وسلم) میں سرشار تھے، بارگاہ ناز کے وفادار تھے، دونوں نے دلوں کے طاق پر محبت و عشق کی وہ شمع فروزاں کی جس کی روشنی آج بھی اسلامیان برصغیر کو والی طیبہ کی بارگاہ تک پہنچا رہی ہے۔ مکین گنبد خضرا کا عاشق بتا رہی ہے:

ع میں نے تو کیا پردہ اسرار کو بھی چاک

دانش فرنگ کے جلوے نگہ اقبال کو خیرہ نہ کر سکے حالاں کہ اقبال نے تمدن مغرب کا قریب سے تجزیہ کیا، مادیت کی چمک دمک ان کی نگاہوں کا غازہ نہ بن سکی، انھوں نے مادی انقلاب کو ملاحظہ کیا، اس میں انھیں سراب نظر آیا، دھوکا دکھائی دیا، فریب نظر کہہ کر اقبال نے مادی چکا چوند کی حقیقت کھول دی، مادی انقلاب جس روش سے اٹھا تھا کامی اس کا مقدر بنی، بلاشبہ مادی بنیادوں پر نہ تو نظام کائنات کو بدلا جا سکتا ہے نہ ہی مذہب کی ماہیت کو اپنے فہم کے مطابق ڈھالا جا سکتا ہے، انسان نے ترقی کی لیکن مادیت کی گرداب میں ایسا الجھا کہ اپنی حقیقت فراموش کر بیٹھا، اقبال نے روح کی اصلاح کی، خودی کا احساس دلایا، انسانی مقام سے آشنائی عطا کی، اس ایک شعر میں فلسفہ کا جہان آباد ہے جس میں حیات انسانی کی واقعیت بھرپور انداز میں تہاں ہے:

حق بات کو لیکن میں چھپا کر نہیں رکھتا
تو ہے، تجھے جو کچھ نظر آتا ہے، نہیں ہے

مقام انسانیت کیا ہے؟ یہ ایک معمہ ہے جسے اللہ کے مخصوص بندے ہی سمجھ سکتے ہیں، اقبال کے

الفاظ میں "بندہ مومن" ہی انسانی رمز سے خوب آشنا ہوتے ہیں اور بندۂ مومن کی شان یہ ہوتی ہے کہ وہ دنیا کے دھارے کو اپنے عزم محکم سے موڑ لیتا ہے، اقبال ایسے مقام پر ایک صوفی کی شکل میں نظر آتے ہیں جس کی ایک ضرب ہوئے بگڑی تقدیر سنورتی اور بات بنتی دکھائی دیتی ہے، جس کے نالہ نیم شبی اور آہ صبح گاہی سے شرق و غرب فیض یاب ہوتے ہیں، لیکن! ایسے مقام پر اقبال جہد مسلسل اور سعی پیہم کو فراموش نہیں کرتے بلکہ جفاکوشی اور قوت عمل پر زور دیتے ہیں، قوت کے درست استعمال کی حقیقت سے پردہ اٹھاتے ہیں:

کوہ شگاف تیری ضرب، تجھ سے کشاد شرق و غرب
تیغ ہلال کی طرح عیش نیام سے گزر
لادیں ہو تو ہے زہر ہلاہل سے بھی بڑھ کر
ہو دیں کی حفاظت میں تو ہر زہر کا تریاک

الغرض اقبال کی شاعری میں حرکت و عمل کا پیام شوق ہے۔ تطہیر قلب و نگاہ کا ساماں ہے، خودی سے وہ خدا کی طرف رہنمائی کرتے ہیں، وہ انسانیت سازی کا درس دیتے ہیں، ان کا ادب تصوف و پاکیزگی اخلاق سے سنورتا ہے، بلندیٔ کردار سے ان کا فکری کینوس پھیلتا ہے اور قوم کی تعمیر و ترقی کے لیے ان کا لفظ لفظ "اذانِ سحر" کہے جانے کا مستحق ہے۔ اقبال کی بانگ درا نے غلام ہندوستان میں انقلاب کی وہ فضا قائم کی جس سے حوصلے جواں اور عزائم مستحکم ہوئے۔ انسانیت کی یہ معراج ہے کہ وہ اپنے مقام حقیقی کی طرف مراجعت کرے اور یہی فکرِ اقبال کا نچوڑ ہے جسے ہم اقبال کا فلسفہ حیات یا افکار اقبال کا "عطر مجموعہ" کہہ سکتے ہیں:

بنتے ہیں مری کارگہِ فکر میں انجم
لے اپنے مقدر کے ستارے کو تو پہچان (1)

علامہ اقبال کی فکری زندگی کو تین ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے نئی انگریزی تصنیف "حیات اقبال اور ہمارا عہد" (TimesOurandLifeHis:Iqbal) میں علامہ اقبال کی فکری زندگی کو تین ادوار میں تقسیم کیا ہے اور کتاب کے ابواب انہی کے مطابق ترتیب دیے گئے ہیں:

1887 سے 1906 ابتدائی زمانہ ہے جب چوتھی جماعت کی طالب علمی کے دوران کمسن اقبال کو یکایک شاعری اور موسیقی سے دلچسپی ہوگئی۔ بازار سے منظوم پنجابی قصے لاکر گھر میں سنانے لگے اور بعض اوقات مصرعوں میں ردوبدل کر کے لطف دوبالا کر دیتے تھے۔ اسی زمانے میں ان کے گھر میں ابن عربی کی تصانیف کا درس شروع ہوا جس میں انہیں بھی شمولیت کی اجازت مل گئی۔ اس طرح جو رجحانات پیدا ہوئے انہوں نے ایم اے کی تعلیم کے دوران اور بظاہر مستشرق آرنلڈ کے اثر کے تحت مابعد الطبیعیات میں دلچسپی

پیدا کر دی جسے علامہ نے مندرجہ بالا روایت میں "دماغی دہریت" کہا ہے اور سید نذیر نیازی کے مطابق ایک موقع پر اس کی یہ تشریح بھی کی تھی کہ اس زمانے میں وہ یہ سمجھنے لگے تھے کہ محض وسیع النظری کے ذریعے مختلف قوموں اور مذاہب کے لوگوں کو قریب لایا جا سکتا ہے۔ یہ رجحان یورپ میں قیام کے دوران 1906ء میں ماند پڑنے لگا جب علامہ نے اس قسم کی باتیں کہنا شروع کیں، "وجود افراد کا مجازی ہے، ہستی قوم ہے حقیقی" اور "بنا ہمارے حصارِ ملت کی اتحادِ وطن نہیں ہے۔" وغیرہ

1906ء سے 1926ء دوسرا مرحلہ ہے جب علامہ نے ایک نئے نظامِ فکر کی بنیاد رکھی جس کی بنیاد ملتِ اسلامیہ کی روحانی زندگی پر تھی۔ 1908 سے 1911 تک تین بنیادی مقالوں میں یہ نظامِ فکر پوری طرح واضح کیا۔ اس کے بعد فارسی مثنوی اسرار و رموز کے ذریعے ادبیاتِ اسلامیہ میں انقلاب لانے کی غرض سے اس نظامِ فکر کو شعر کی زبان میں پیش کیا اور مسلم قومیت کے تصور کو تفصیلاً بیان کیا۔ فارسی ہی میں پیامِ مشرق اور اردو میں بانگِ درا مرتب کر کے اس ادبی انقلاب کے لیے مزید سامان پیش کیا۔ یاد رہے کہ بانگِ درا میں اگرچہ پہلے کی نظمیں بھی شامل تھیں لیکن ان کی حتمی ترتیب و تہذیب اسی زمانے میں ہوئی اور بانگِ درا ایک خاص مقصد کے ساتھ ترتیب دی گئی۔ یہ دور ۱۹۲۶ء کے الیکشن میں عملی سیاست میں قدم رکھنے اور صوبائی اسمبلی کے لیے منتخب ہونے پر ختم ہوا اور یہی وہ عظیم الشان تغیر ہے جس کی طرف وہ مہر صاحب کے روزنامچے والی روایت میں اشارہ کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

1927ء سے 1946ء وہ زمانہ ہے جب علامہ اقبال برصغیر کی سیاست کے روحانی امام تھے۔ عملی سیاست میں ایک دفعہ قدم رکھا تو پھر پیچھے نہ ہٹے یہاں تک کہ بسترِ مرگ سے بھی وہ مسلم لیگ پنجاب کی قیادت کرتے رہے۔ اس زمانے میں انہوں نے برصغیر میں مسلم سیاست میں کچھ بنیادی اُصول رائج کیے اور قائداعظم نے انگلستان سے واپس آ کر مسلمانوں کی قیادت دوبارہ سنبھالنے کے بعد انہی اصولوں کو قائم رکھا جس کی تفصیل بدقسمتی سے اس لیے پاکستان کی تاریخ سے خارج کر دی گئی کہ اسے مرتب کرنے والے علامہ اقبال کے مخالف گروہ سے تعلق رکھتے تھے [مثلاً محترم اشتیاق حسین قریشی مرحوم]۔ بہر حال یہ حقیقت سبھی کو تسلیم کرنی پڑی کہ علامہ اقبال کی وفات کے بعد بھی برصغیر کے مسلمان انہی کے پیش کیے ہوئے خواب کی تعبیر پر بضد رہے یہاں تک کہ 1945-46ء کے انتخابات میں اسی خواب کے حق میں فیصلہ دے کر اسے پورا کرنے کا سامان کر دیا۔ اس طرح وہ تیسرا دور جو علامہ کے عملی سیاست میں قدم رکھنے سے شروع ہوا وہ ان کی وفات پر ختم نہیں ہوا بلکہ 1946ء میں عام انتخابات کے ساتھ مکمل ہوا۔

ان میں سے ہر دور کی ابتدا اُس وقت ہوئی جب برصغیر کی ملتِ اسلامیہ نے اجتماعی طور پر کسی نئے مقصد کے حصول کا ارادہ کیا اور ہر دور اُس وقت مکمل ہوا جب ملت نے وہ مقصد حاصل کر لیا۔

اس میں دو حیرت انگیز پہلو ہیں۔ اول یہ کہ برصغیر کی ملتِ اسلامیہ مسلسل اجتماعی مقاصد کا تعین کر

رہی تھی جس میں ہر مقصد ٹھیک بیس برس کے عرصے میں حاصل بھی ہو جاتا تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ بات اپنی جگہ ایک معجزے سے کم نہیں لگتی اور مکمل تشریح چاہتی ہے۔ دوم یہ کہ ملت کی اس حیرت انگیز زندگی کے ساتھ علامہ کا ایسا روحانی تعلق تھا کہ اِن اجتماعی مقاصد کے تعین کے ساتھ ہی نہ صرف خود بخود ان کی فکری زندگی میں ایک انقلاب پیدا ہو جاتا تھا بلکہ وہ اس انقلاب کی آہٹ کچھ عرصہ پہلے محسوس بھی کرنے لگتے تھے۔(2)

حوالہ جات:

1۔ رضوی، مصطفےٰ، علامہ، آرٹیکل، جو "ہماری ویب" پر پبلش ہوا۔

http://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=26470

2۔ آرٹیکل جو وائس آف اوورسیز کمیونٹی کی ویب پر پبلش ہوا۔

https://www.facebook.com/voop.media/posts/310045539194958

☆☆☆

باب تیسواں:

اقبال کی شاعری

(شکوہ جوابِ شکوہ کے تناظر میں)

''شکوہ'' انجمن حمایتِ اسلام لاہور کے چھبیسویں سالانہ جلسے میں پڑھی گئی جو اپریل 1911ء میں ریواز ہوسٹل، اسلامیہ کالج ریلوے روڈ لاہور میں منعقد ہوا تھا۔ اس اجلاس کی صدارت فقیر سید افتخار الدین نے کی تھی۔ ایک شاعر کی حیثیت سے علامہ اقبال کی شہرت و مقبولیت میں انجمن کے جلسوں کو بڑا دخل ہے۔ ان جلسوں میں نظمیں پڑھنے کی ابتدا انھوں نے 1900ء میں کی ('نالہ یتیم')۔ 1901ء میں 'یتیم کا خطاب ہلالِ عید سے'، 1902ء میں 'اسلامیہ کالج کا خطاب پنجاب سے 1903ء میں 'ابر گوہر بار'

(فریادِ امت) اور 1904ء میں 'تصویرِ درد' پڑھی گئی۔ 1905ء میں اقبال کوئی نظم نہ پڑھ سکے اور اعلیٰ تعلیم کے لیے یورپ چلے گئے۔

1908ء میں یورپ سے واپسی کے بعد اقبال نے انجمن کے سالانہ جلسے میں 'شکوہ' پڑھی۔ اس جلسے میں علامہ کے والد محترم شیخ نور محمد بھی موجود تھے۔ انجمن کے جلسوں کے لیے اقبال جو نظم لکھتے، بالعموم اسے پہلے سے چھپوالیا جاتا۔ نظموں کی یہ مطبوعہ کاپیاں جلسوں میں فروخت کی جاتیں اور اس کی آمدنی انجمن کو چندے کے طور پر دے دی جاتی مگر ''شکوہ'' پڑھنے سے پیشتر طبع نہیں کرائی گئی تھی۔ جلسے میں نظم پڑھنے سے پہلے اقبال نے ایک قطعہ سنایا اور اس کے بعد 'شکوہ' خلافِ معمول تحت اللفظ پڑھنا شروع کی۔ سامعین نے ترنم سے سنانے پر اصرار کیا کیونکہ اس سے پہلے وہ اپنی نظمیں ترنم ہی سے پڑھا کرتے تھے۔ اقبال نے جواب دیا: ''یہ اسی طرح سنائی جائے گی کیونکہ میں بہتر جانتا ہوں کہ نظم پڑھنے کا کون سا طریقہ موزوں ہے''۔ چنانچہ تحت اللفظ پڑھی گئی مگر بقول غلام رسول مہر: انداز اس درجہ دل آویز تھا کہ جن خوش نصیبوں نے سنی، وہ زندگی کے آخری لمحوں تک اسے نہ بھولیں گے۔

(سرودِ رفتہ: ص 6) اس نظم کی جو کاپی اقبال اپنے قلم سے لکھ کر لائے تھے، اس کے لیے متعدد اصحاب نے مختلف رقوم پیش کیں۔ نواب ذوالفقار علی خاں نے ایک سو روپے کی پیش کش کی اور رقم ادا کرکے اصل نظم انجمن کو دے دی۔

علامہ اقبال جب نظم پڑھ چکے تو ان کے ایک بڑے مداح اور قدر شناس خواجہ صمد آگے بڑھے اور جوشِ مسرت میں اپنا قیمتی دوشالا ان کے شانوں پر ڈال دیا۔ اقبال نے یہ دوشالا اسی وقت انجمن کے منتظمین کو دے دیا۔ اس کے بعد یہ یادگار اور متبرک دوشالا اس مجمع عام میں نیلام کیا گیا اور سب سے بڑی بولی ختم ہونے پر جو رقم وصول ہوئی، وہ انجمن حمایت اسلام کی تحویل میں دے دی گئی۔ (روزگار فقیر اول: ص123)

اقبال نے انجمن کے جلسے میں شکوہ جس شکل میں پڑھی تھی، بانگِ درا میں شامل کرتے وقت اس میں کئی مقامات پر تبدیلی کی گئی۔ مثلاً: تیرھویں بند کے چوتھے مصرعے کی ابتدائی صورت یہ تھی:

تیرے قرآن کو سینے سے لگایا ہم نے

سترھویں بند کا پانچواں مصرع ابتدائی شکل میں اس طرح تھا:

طعنِ اغیار ہے، رسوائی و ناداری ہے

پچیسویں بند کا پانچواں مصرع ابتدائی شکل میں اس طرح تھا:

پھر پتنگوں کو مذاقِ تپش اندوزی دے

بانگِ درا کی اشاعت سے پہلے، یہ نظم مختلف رسالوں، مثلاً: پنجاب ریویو، مخزن، تمدن اور ادیب میں شائع ہوئی تھی۔ متعدد زبانوں (انگریزی، عربی، بنگالی، پنجابی) میں اس کے بہت سے تراجم بھی شائع ہو چکے ہیں۔

''شکوہ'' کی تالیف (اوائل 1911ء) کے زمانے میں سلطنت عثمانیہ کے بہت سے علاقے براہِ راست برطانوی تسلط میں تھے۔ ایران پر عملاً روسی، برطانوی اور کسی حد تک جرمن اثرات کی حکمرانی تھی۔ ادھر عرب نیشنلزم کے اثرات تیزی سے پھیل رہے تھے۔ لارنس آف عریبیا جیسے لوگ بڑی سرگرمی سے اس کے لیے کام کر رہے تھے اور عرب، ترکوں کے خلاف آمادۂ بغاوت تھے۔ نوجوان ترکوں کی تحریک کے زیرِ اثر ترکی میں لادینیت اور تورانی قوم پرستی فروغ پا رہی تھی۔ اندرونی خلفشار کے علاوہ بیرونی طاقتیں عثمانی سلطنت کے لیے نت نئے مسائل کھڑے کر رہی تھیں۔ صیہونی سلطنتِ عثمانیہ کی بربادی اور خاتمے کے لیے سازشوں میں مصروف تھے۔ ہندی مسلمان یا تو کانگریس کے حاشیہ بردار تھے یا ان میں (اللہ ماشاء اللہ) Yours most obedient servant قسم کے رہنما پائے جاتے تھے جو مغرب سے بے حد مرعوب تھے اور سرسید تحریک کے زیرِ اثر وہ اسلام کے بارے میں معذرت خواہانہ اندازِ فکر رکھتے تھے۔ ملک پر انگریزوں کی سیاسی گرفت خاصی مضبوط تھی۔ ہندوؤں کے دباؤ کی وجہ سے 1911ء میں تقسیم بنگال کی تنسیخ سے مسلمانوں کو بے حد صدمہ ہوا اور ان کے اندر مایوسی کچھ اور بڑھ گئی۔

اگر ہم اس نظم کا فکری جائزہ لیں تو صورت حال کچھ یوں بنتی ہے موضوع کے اعتبار سے ''شکوہ''

بارگاہِ الٰہی میں دورِ حاضر کے مسلمانوں کی ایک فریاد ہے کہ ہم تیرے نام لیوا ہونے کے باوجود دنیا میں ذلیل و رسوا ہیں اور یہ شکوہ بھی کہ نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم کی امت تو ہم ہیں: ''کچھ بھی ہیں لیکن تیرے محبوب کی امت میں ہیں'' (آغا حشر کاشمیری) مگر انعامات و نوازشات کی بارش غیر مسلموں پر ہو رہی ہے۔ گویا علامہ اقبال نے اس نظم میں عام مسلمانوں کے لاشعوری احساسات کی ترجمانی کی ہے۔ معروف دانش ور، نقاد اور شاعر سلیم احمد (م:1938ء) کے الفاظ میں: ''ایک طرف ان کا یہ عقیدہ ہے کہ وہ خدا اور اس کے محبوب کی سب سے چہیتی امت ہیں اور اس لیے خدا کی ساری نعمتوں کی سزاوار، اور دوسری طرف یہ ناقابلِ تردید حقیقت ہے کہ ان کا مکمل زوال ہو چکا ہے۔ عقیدے اور حقیقت کے اس ٹکراؤ سے مسلمانوں کا وہ مخصوص المیہ پیدا ہوتا ہے جو ''شکوہ'' کا موضوع ہے''۔ (اقبال: ایک شاعر، ص 89) اقبال کے اپنے الفاظ میں: ''وہی بات جو لوگوں کے دلوں میں تھی، ظاہر کر دی گئی''۔

سلسلۂ فکر و خیال کی ترتیب کے مطابق نظم کو مندرجہ ذیل حصوں میں تقسیم کرتے ہوئے ہم اس کا مطالعہ و تجزیہ کریں گے:

1۔ تمہید: اظہارِ شکوہ کی توجیہ	بند 02-01	2۔ امتِ مسلمہ کا کارنامہ	بند 13-03
3۔ مسلمانوں کی حالتِ زبوں	بند 19-14	4۔ حالتِ زبوں کی وجہ کیا ہے؟	بند 23-20
5۔ کیفیتِ یاس و بیم	بند 26-24	6۔ دعائیہ اختتام	بند 31-27

نظم کے پہلے دو بند تمہیدی ہیں جن میں اظہارِ شکوہ کی توجیہ بیان کی گئی ہے۔ یہ مسلمانوں کی موجودہ بدحالی اور پستی پر اقبال کے ردِ عمل کا اظہار ہے۔ ان کے خیال میں مسلمان انحطاط کی اس کیفیت کو پہنچ چکے ہیں کہ اس پر خاموش رہنا نہ صرف اپنی ذات بلکہ ملک کے اجتماعی مفاد سے بھی غداری کے مترادف ہے۔ اس موقع پر قصہ دُرد سنانا اگرچہ خلافِ ادب ہے اور نالہ و فریاد کا یہ انداز گستاخی کی ذیل میں آتا ہے، مگر ہم ایسا کرنے پر مجبور ہیں..... خدا مجھے معاف کرے کہ میں (تسلیم و رضا کا رویہ اختیار کرنے کے بجائے) اس سے شکوہ کرنے چلا ہوں..... کسی لمبے چوڑے پس منظر یا غیر ضروری طول طویل تمہید کے بغیر باری تعالیٰ سے براہِ راست گفت گو، اس اسلامی تصور پر مبنی ہے کہ بندہ اپنے خدا سے بلاواسطہ ہم کلام ہو سکتا ہے۔ قرآن حکیم میں فرمایا: (سورہ المومن: 40) تمھارا رب کہتا ہے: مجھے پکارو، میں تمھاری دعائیں قبول کروں گا۔

واضح رہے کہ جملہ مذاہب میں یہ انفرادیت صرف اسلام ہی کو حاصل ہے۔ ورنہ ہندومت اور نصرانیت میں پروہت اور پادری بندے اور خدا کے درمیان واسطہ بنتے ہیں۔ علامہ اقبال اس روّیے پر احتجاج کرتے ہیں:

کیوں خالق و مخلوق میں حائل رہیں پردے
پیرانِ کلیسا کو کلیسا سے اٹھا دو

بدقسمتی سے مسلمانوں کے ہاں بھی اب ایک ایسا طبقہ پیدا ہو گیا ہے جو بندے اور خدا کے درمیان توسّل کا دعویٰ کر کے مذہبی اجارہ داری کے غیر اسلامی تصور کو فروغ دے رہا ہے۔ عابد علی عابد کہتے ہیں: "اقبال ایک سوچے سمجھے منصوبے کے تحت پڑھنے والوں کو اس طرزِ تخاطب سے آشنا کرنا چاہتا ہے... اقبال نے شکوے کے پہلے دو بندوں ہی میں بات یا موضوعِ سخن کو اس منزل تک پہنچا دیا کہ بعد کی شکوہ سرائی اور گلہ مندی بالکل موزوں اور مناسب معلوم ہوتی ہے"۔ (شکوہ، جواب شکوہ: ص ۱۱)

تیسرے بند سے نظم کے اصل موضوع پر اظہار خیال کا آغاز ہوتا ہے۔ 13 ویں بند تک اقبال نے امتِ مسلمہ کے عظیم الشان کارناموں کا تذکرہ کر کے دنیا میں اس کی حیثیت و اہمیت کو اجاگر کیا ہے۔ سب سے پہلے (بند 5-3) دنیا کی حالت اور تاریخ کا منظر پیش کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ: خدا کی ذات ازل ہی سے جملہ سچائیوں سمیت موجود تھی۔ بڑی بڑی قومیں (سلجوقی، تورانی، ساسانی، یونانی، یہودی، نصرانی) دنیا پر چھائی ہوئی تھیں اور ان میں سے بعض کی عظیم الشان سلطنتیں بھی قائم تھیں۔ لوگ شجر و حجر کو معبود بنا کر شرک اور گمراہی و ضلالت کی تاریکیوں میں بھٹک رہے تھے۔ گویا یہ پس منظر ہے امتِ مسلمہ کے بے نظیر کارناموں کا اور اس سے تاریخ کی اسٹیج پر مسلمانوں کی اہمیت بھی واضح ہوتی ہے۔ اور اب (بند 13-6) ان کارناموں کا مفصل بیان ہوتا ہے۔

اقبال بتاتے ہیں کہ ساری دنیا میں یہ شرف صرف مسلمانوں کو حاصل ہے کہ انھوں نے خدا کے پیغام کو دنیا کے دور دراز کونوں تک پہنچا دیا۔ روم و ایران کی فتح ان کا حیرت انگیز کارنامہ تھا۔ نظم کے اس حصے میں اقبال نے تاریخِ اسلام کے جن ادوار و واقعات کی طرف اشارہ کیا ہے، مختصراً ان کی وضاحت ضروری ہے:

"دیں اذانیں کبھی یورپ کے کلیساؤں میں" کا اشارہ سلطنت عثمانیہ کے اس دور کی طرف ہے۔ جب مسلمانوں کی سلطنت یونان، البانیہ، بلغاریہ، ہنگری اور آسٹریا تک پھیلی ہوئی تھی۔

پھر اس زمانے کا تصور کیجیے جب اٹلی کے کچھ حصوں اور سپین پر بھی مسلمانوں کی حکومت تھی۔ یورپ کے ان علاقوں میں جہاں آج کلیساؤں میں ناقوس بجتے ہیں، کبھی ہماری اذانیں گونجتی تھیں۔ اسی طرح افریقہ کے تپتے ہوئے صحراؤں کا علاقہ مصر، لیبیا، تیونس، الجزائر، مراکش وغیرہ بھی مسلم سلطنت میں شامل تھا۔ "شان آنکھوں میں نہ جچتی تھی جہاں داروں کی" کی عملی تفسیر اس واقعے میں ملتی ہے جب حضرت عمر فاروق رضی اللہ عنہ کے دور میں مسلم وفد کے قائد ربعی بن عامر ایرانی سپہ سالار رستم سے گفت و شنید کے لیے اس کے دربار میں گئے تو ایرانیوں نے مسلمانوں کو مرعوب کرنے کے لیے دربار کو بڑے ساز و سامان سے سجا رکھا تھا۔ ربعی اپنے نیزے سے قیمتی قالین کو چھیدتے ہوئے درباری ہیبت سے بے پروا ہو کر تخت کے قریب جا پہنچے اور نیزہ زمین پر مارا جو قالین کو چھیدتا ہوا زمین میں گڑ گیا۔

ساتویں بند میں بت فروشی اور بت شکنی کی تلمیح سلطان محمود غزنوی کے عظیم الشان تاریخی کارنامے فتح سومنات کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ محمود نے ہندو پجاریوں کی رشوت کو ٹھکراتے ہوئے سومنات کے بت کو پاش پاش کر دیا اور کہا: "میں بت فروش کی بجائے بت شکن کہلانا پسند کروں گا"۔ ایاز محمود کا چہیتا غلام تھا۔

درِ خیبر اکھاڑنے کا واقعہ (بند 9) دورِ نبویؐ میں پیش آیا۔ خیبر یہودیوں کا قلعہ تھا جو حضورؐ کی سرکردگی میں حضرت علیؓ کے ہاتھوں فتح ہوا۔ "شہرِ قیصر" سے مراد قسطنطنیہ (موجودہ نام استنبول) ہے جو مسلمانوں نے سلطان محمد فاتح کی سرکردگی میں 1453ء میں فتح کیا۔ ایران کے مجوسی آگ کی پوجا کرتے تھے۔ مسلمانوں نے ایران کو فتح کر کے مجوسیت کا خاتمہ کیا اور آتش کدۂ ایران کو ٹھنڈا کر دیا۔

بحرِ ظلمات سے مراد بحرِ اوقیانوس (Atlantic) ہے۔ "بحرِ ظلمات میں دوڑا دیے گھوڑے ہم نے" یہ اشارہ ہے اس معروف واقعے کی طرف جب ایک مسلمان مجاہد عقبہ بن نافع نے افریقہ کے آخری سرے تک پہنچ کر اپنے گھوڑے کو بحرِ اوقیانوس میں ڈال دیا اور بڑی حسرت سے کہا: "خدایا اگر یہ بحرِ ذخار درمیان میں حائل نہ ہوتا تو تیرے راستے میں جہاد کرتا ہوا اسی طرح آگے بڑھتا ہوا چلا جاتا"۔ یہ جگہ مراکش میں شرف العقاب کے نام سے موسوم ہے۔

امتِ مسلمہ کے درخشندہ ماضی کی جھلکیاں دکھاتے ہوئے سلسلۂ خیال مسلمانوں کی موجودہ حالت کی طرف مڑ جاتا ہے۔ یہاں اقبال نے دوسری قوموں سے ان کا موازنہ کر کے ان کی موجودہ حالتِ زبوں کو نمایاں کیا ہے۔ کہتے ہیں کہ دنیا میں مسلمان ہر جگہ ہی غیر مسلموں کے مقابلے میں حقیر، ذلیل اور رسوا ہیں۔ دوسری قومیں ان پر خندہ زن ہیں۔ نظم کے اس حصے میں صحیح معنوں میں گلے اور شکوے کا رنگ پایا جاتا ہے۔ اقبال نے مسلمانوں کی بے بسی و بے چارگی کا واسطہ دے کر خدا سے پوچھا ہے کہ توحید کے نام لیواوں پر پہلے جیسا لطف و کرم کیوں نہیں؟۔ اس کے ساتھ ہی شاعر نے ایک طرح کی تنبیہ بھی کی ہے کہ اگر یہ سلسلہ جاری رہا تو دنیا توحید کے نام لیواوں سے خالی ہو جائے گی اور ڈھونڈے سے بھی ایسے عشاقانِ توحید کا سراغ نہیں ملے گا۔

اب (آغاز بند 20) اقبال اس حالتِ زبوں کا سبب دریافت کرتے ہیں۔ مسلمان آج بھی خدا کے نام لیوا اور اس کے رسول صلی اللہ علیہ وسلم کے پیروکار ہیں۔ آج بھی ان کے دلوں میں اسلام کے بارے میں ایک زبردست جوش و جذبہ اور کیفیتِ عشق موجود ہے۔ اقبال متاسف ہیں کہ اس کے باوجود عنایاتِ خداوندی سے محروم ہیں۔

نظم کے اس حصے میں (بند 23-20) میں اقبال نے بہت سی تلمیحات استعمال کی ہیں۔ لیلیٰ، قیس، دشت و جبل، شورِ سلاسل، اور دیوانہ نظارۂ محمل کی تراکیب و تلمیحات مشہور تاریخی کردار قبیلہ بنو عامر

کے قیس مجنوں سے متعلق ہیں۔ روایت ہے کہ قیس بنی عامر لیلیٰ کے عشق میں دیوانہ ہو کر نجد کے صحراؤں میں خاک چھانتا پھرتا تھا۔ شاعری میں بکثرت استعمال کے سبب ان تلمیحات کے مفاہیم و معانی میں بہت گہرائی اور وسعت پیدا ہو چکی ہے۔ اقبال کے بعض شارحین نے ''نجد کے دشت و جبل میں رمِ آہو بھی وہی'' میں ''رمِ آہو'' سے صفا مروہ کی سعی مراد لی ہے جو حج کا ایک رکن ہے۔ حضرت سلمان فارسی آں حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے جلیل القدر صحابی تھے۔ اویس قرنی مشہور تابعی ہیں جنھیں اگرچہ آں حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی زیارت نصیب نہ ہو سکی، مگر آپؐ سے غایت درجہ محبت و شیفتگی رکھتے تھے۔ ۳۷ھ میں حضرت علی رضی اللہ عنہ اور حضرت امیر معاویہ رضی اللہ عنہ کے درمیان ہونے والی ایک جنگ میں شہید ہوئے۔ حضرت بلال حبشی آں حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے برگزیدہ صحابی اور موذن رسولؐ تھے۔ شدید ترین دورِ ابتلا میں بھی ان کے پائے ثبات میں لغزش نہیں آئی اور وہ توحید پر قائم رہے۔ کفار انھیں دوپہر کے وقت تپتی ریت پر لٹا کر سینے پر بھاری پتھر رکھ دیتے اور ترکِ اسلام پر زور دیتے مگر وہ اس حالت میں بھی اَحد اَحد پکارتے رہتے۔ رسول کریم صلی اللہ علیہ وسلم سے والہانہ عشق تھا۔ فاران، سعودی عرب میں واقع ایک پہاڑ کا نام ہے۔ ''سرِ فاراں پہ کیا دین کو کامل تو نے'' سے مراد ہے کہ دین کی تکمیل خطۂ عرب میں ہوئی۔ اشارہ ہے قرآن حکیم کی اس آیت کی طرف جس میں فرمایا گیا: (سورہ المائدہ: 3) آج میں نے تمھارے دین کو تمھارے لیے مکمل کر دیا ہے اور اپنی نعمت تم پر تمام کر دی ہے اور تمھارے لیے اسلام کو تمھارے دین کی حیثیت سے قبول کر لیا ہے۔

24 ویں بند سے اقبال کا لہجہ مائل بہ یاس ہے۔ یہ دو بند (24,25) دراصل نظم کے اس حصے کا تتمہ ہیں جس میں مسلمانوں کی حالتِ زبوں کو بیان کیا گیا ہے۔ یہاں شاعر نے مسلمانوں کی بدحالی، بے چارگی اور بے بسی کا ذکر ایک مایوسانہ انداز میں کیا ہے۔ مگر اس کے ساتھ ساتھ یہاں امید و بیم کی ایک کیفیت (بند 26) بھی موجود ہے۔ شاعر معترف ہے کہ مایوسی اور تاریکی کے اس دور میں بھی مسلمانوں کے دلوں میں ایمانی حرارت کی دبی دبی چنگاریاں سلگ رہی ہیں اور وہ اسلامی نشاتِ ثانیہ کے لیے بے چین و مضطرب ہیں۔ اب اس حصے سے نظم خاتمے کی طرف چلتی ہے۔

یاس و بیم کی اس صورت حال کا نتیجہ غیر یقینی ہے۔ مگر اقبال کی خواہش یہ ہے کہ دورِ حاضر کے مسلمانوں کے دل پھر دینی جوش و جذبے سے لبریز ہو جائیں۔ کوہِ طور پر تجلیاتِ الٰہی پھر نازل ہوں کیونکہ طور، نورِ خدا کی آگ میں جلنے کے لیے بے تاب ہے یعنی مسلمان اسلامی شوکت و عروج کے لیے تڑپ رہے ہیں۔ (طور جزیرہ نما سینا میں واقع ایک سلسلہ کوہ کی ایک اونچی پہاڑی کا نام ہے۔ جس پر حضرت موسیٰ علیہ السلام، اللہ تعالیٰ سے ہم کلام ہوتے تھے۔) نظم کے آخری حصے میں شاعر کی یہ آرزو ایک دعا کی شکل میں ڈھل جاتی ہے۔ دعا کا یہ سلسلۂ خیال 27 ویں شعر سے شروع ہو کر نظم کے آخری شعر تک چلتا

ہے۔ امتِ مسلمہ کو جن مسائل و مشکلات کا سامنا ہے، اقبال ان کے حل کے لیے دعا گو ہیں۔ "امتِ مرحوم" کی ترکیب بہت معنی خیز ہے۔ مراد یہ ہے کہ مسلمان بحیثیت ایک قوم کے مردہ ہو چکے ہیں۔ ان کی حیثیت سلیمان علیہ السلام کے مقابلے میں "مورِ بے مایہ" کی سی ہے۔ شاعر کی آرزو ہے کہ یہ کم حیثیت اور فرومایہ قوم انگڑائی لے کر اٹھ کھڑی ہو اور کارگہِ دنیا میں ترقی یافتہ اقوام جیسا بلند مقام حاصل کر لے۔ (قرآن پاک کی سورہ النمل میں حضرت سلیمان علیہ السلام اور چیونٹی کا قصہ مذکور ہے۔) ہند کے "دیر نشینوں" سے مراد یہ ہے کہ ہندی مسلمانوں نے اپنے بہت سے معاملات و معمولات اور ثقافت و تمدن میں ہندوؤں کے طور طریقوں اور رسوم و رواج کو اپنا لیا ہے۔

اقبال نے نظم کے اس آخری حصے میں یہ دعا ضرور کی ہے کہ مسلمانوں کا مستقبل روشن اور خوش آیند ہو اور ہونا چاہیے مگر یہ نہیں کہا کہ "ہوگا"۔ یعنی تیقن کے ساتھ امید نہیں دلائی کہ فی الواقع سنہرا مستقبل ان کا منتظر ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ "شکوہ" کا دور دنیا بھر کے مسلمانوں کے لیے انتہائی پُر آشوب زمانہ تھا اور مستقبل کے بارے میں کسی طرح کی حتمی پیش گوئی مشکل تھی۔ مجموعی طور پر حالات مایوس کن تھے۔ چند ماہ بعد ہی ستمبر 1911ء میں اٹلی نے طرابلس پر حملہ کر کے مسلمانوں کو ایک اور چرکا لگایا۔ اسی مایوسی کے پیشِ نظر اقبال کو خدا سے "شکوہ" کرنا پڑا۔ مایوسی کا ایک انداز یہ ہے کہ:

اس گلستاں میں مگر دیکھنے والے ہی نہیں
داغ جو سینے میں رکھتے ہوں وہ لالے ہی نہیں

یعنی مسلمانوں میں دردمند اہلِ دل شاذ ہیں اور احیائے اسلام کی پکار پر کوئی توجہ ہی نہیں دیتا۔ اس حصے میں اقبال نے "بلبلِ تنہا" کا تذکرہ بھی کیا ہے جواب تک محوِ ترنم ہے، وہ اپنی "بانگِ درا" سے اہلِ چمن کے دلوں کو چاک کر دینا چاہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ بلبل سے مراد اقبال کی اپنی ذات ہے۔ کہنا یہ چاہتے ہیں کہ اس عالمِ یاس میں بھی، مسلم نشاتِ ثانیہ اور احیائے دین کے لیے مجھ سے جو خدمت ہو سکتی ہے، اسے بجالانے کے لیے کوشاں ہوں۔ اگرچہ میں تنہا ہوں اور کوئی شخص میری آواز پر کان نہیں دھرتا:

کاش گلشن میں سمجھتا کوئی فریاد اس کی (1)

اب "جوابِ شکوہ" کا پس منظر دیکھتے ہیں، انجمن حمایت اسلام لاہور کے جلسے میں "شکوہ" پڑھی گئی تو وسیع پیمانے پر اس کی اشاعت ہوئی۔ بعض لوگوں کا خیال تھا کہ "شکوہ" کا انداز اور لہجہ قدرے گستاخانہ ہے۔ چنانچہ اس کی تلافی کے لیے، اور یوں بھی شکوہ ایک طرح کا سوال تھا جس کا جواب اقبال ہی کے ذمے تھا، ڈیڑھ سال بعد انھوں نے "جوابِ شکوہ" لکھی۔ یہ 30 نومبر 1912ء کو ایک جلسہ عام (بہ سلسلہ امداد مجروحینِ بلقان) میں پڑھی گئی جو نمازِ مغرب کے بعد باغ بیرون موچی دروازہ منعقد ہوا تھا۔

میاں عطاء الرحمٰن کی روایت ہے کہ جب اقبال کے مداحوں کو خبر ملی کہ انھوں نے "شکوہ" کا جواب

لکھا ہے تو اس خبر سے ہر طرف جوش امید پھیل گیا اور شاید اسی سے فائدہ اٹھانے کی غرض سے مولانا ظفر علی خاں زمیندار والوں نے موچی دروازے کے باہر باغ میں ایک عظیم الشان جلسے کا اہتمام کیا اور اعلان ہوا کہ اس میں اقبال کی نظم ہوگی۔ شائقین کا ایک جم غفیر باغ کے پنڈال میں جمع ہوا۔ میں خود اس جلسے میں موجود تھا۔ اقبال نے نظم پڑھی۔ ہر طرف سے بے پناہ داد ملی۔ ایک ایک شعر نیلام کیا گیا اور ایک گراں قدر رقم بلقان فنڈ کے لیے جمع ہوگئی۔ (سیارہ، اقبال نمبر: 1977ء، ص 109)

''شکوہ'' کی طرح زیر مطالعہ نظم کے ترجمے بھی کئی زبانوں میں ملتے ہیں۔ ضرار احمد کاظمی آرٹسٹ نے اس نظم کو بھی مصور کیا تھا۔

نظر ثانی میں اس کے بعض اشعار میں ترمیم کی گئی اور کئی بند نظم سے خارج کر دیے گئے۔ بعض بندوں کی ترتیب بھی بدل دی۔ سرود رفتہ میں چار خارج شدہ بند ملتے ہیں۔

''جواب شکوہ'' اور ''شکوہ'' کے درمیان ڈیڑھ سال کا وقفہ ہے۔ یہ عرصہ دنیا کے مسلمانوں کے لیے نئے مصائب اور نئی پریشانیاں ساتھ لایا تھا۔ جنگ ہائے بلقان (31-1921ء) اور کان پور میں شہادت مسجد کے دردناک واقعات نے ہندی مسلمانوں کو افسردہ اور دل گرفتہ کر دیا تھا۔ اس کی تفصیل کچھ یوں ہے:

یورپ کی مسیحی طاقتیں ترکی کی کمزوری سے فائدہ اٹھاتے ہوئے اس کا زیادہ سے زیادہ حصہ خصوصاً ترکی کا یورپی علاقہ جو صدیوں سے عثمانیوں کی مسلم سلطنت کا حصہ تھا، اس سے چھین لینا چاہتی تھیں۔ اکتوبر 1912ء میں بلقانی ریاستوں (بلغاریہ، یونان، سرویا اور مونٹی نگرو) نے ترکی پر حملہ کر دیا۔ در پردہ برطانیہ ان کی پشت پناہی کر رہا تھا۔ بلقانی ریاستوں کی تقریباً تین لاکھ متحدہ فوج کے مقابلے میں ترکی سپاہیوں کی تعداد ایک لاکھ تھی۔ مزید برآں بلقانی فوجیں تربیت و تنظیم کے اعتبار سے بھی ترکوں پر فائق تھیں۔ اس نازک موقع پر ترکی فوج کے یہودی اور عیسائی سپاہیوں نے میدانِ جنگ سے راہِ فرار اختیار کی۔ ان کی غداری سے ترکوں کی پوزیشن اور بھی کمزور ہوگئی۔ بلقانی فوجیں ترکوں کو پے در پے شکست دیتی ہوئی 8 نومبر کو سالونیکا پر قابض ہوگئیں۔ جلد ہی انھوں نے بحیرہ ایجین کے تمام عثمانی جزیروں پر بھی قبضہ کر لیا۔

30 مئی کو صلح نامہ لندن پر دستخط ہوئے جس کی رو سے ترکی کو اینوس اور میڈیا کے درمیانی خطے کے مغربی جانب سب علاقے چھوڑنے پڑے۔ بحیرہ ایجین کے جزائر سے بھی دستبردار ہونا پڑا۔ اسی اثنا میں مال غنیمت کی تقسیم پر بلقانی اتحادیوں کے درمیان جھگڑا ہوگیا۔ ترکی نے موقع غنیمت جان کر ادرنہ، ڈیموٹیکا اور قرق کلیسا واپس لے لیے۔ تاہم اس جنگ میں سلطنت عثمانیہ کا کم و بیش ساڑھے پانچ لاکھ مربع میل رقبہ اس کے ہاتھ سے نکل گیا۔ اس سارے عرصے میں جنگ بلقان کی مختلف لڑائیوں اور معرکوں کی

تفصیل ہندستانی اخبارات میں شائع ہوتی رہیں۔ ہندی مسلمان اپنے ترک بھائیوں کی شکست پر بہت مضطرب ہوئے۔ ترکوں کی مدد کے لیے چندہ جمع کرنے کی مہمیں چلائی گئیں۔ (جیسا کہ اوپر ذکر آچکا ہے "جوابِ شکوہ" کے موقع پر انجمن حمایتِ اسلام کے جلسے میں جو رقم جمع ہوئی، وہ بھی بلقان فنڈ میں دے دی گئی۔)

شیخ الہند مولانا محمود حسن نے ڈیڑھ لاکھ کی خطیر رقم جمع کر کے بھیجی۔ مدد حاصل کرنے کے لیے ترکی سے ہلالِ احمر کا ایک وفد یہاں آیا۔ مولانا ظفر علی خاں نے ترکی کا دورہ کیا۔ ہندوستان سے ہزاروں مسلمان ترکوں کے شانہ بشانہ لڑائی کے لیے ترکی جانا چاہتے تھے مگر انگریزوں نے اجازت نہ دی۔ البتہ مولانا محمد علی جوہر نے ڈاکٹر مختار احمد انصاری کی قیادت میں ایک طبی وفد ترکی بھیجا جو خاصی رقم بھی ساتھ لے کر گیا۔

فکری جائزے کی بات کریں تو یہ نظم درحقیقت "شکوہ" کا جواب ہے۔ "شکوہ" میں مسلمانوں کی حالتِ زبوں بیان کی گئی تھی اور اس کی وجہ پوچھی گئی تھی۔ پھر وہاں مایوسی اور دل شکستگی کی ایک کیفیت تھی، "جوابِ شکوہ" اس کیفیت کی توجیہ ہے اور "شکوہ" میں اٹھائے جانے والے سوالات کے جوابات دیے گئے ہیں۔ "جوابِ شکوہ" میں اسلامی تاریخ کے بعض واقعات اور جنگِ بلقان کی طرف بھی اشارے ملتے ہیں۔ نظم کے موضوعات و مباحث کا مطالعہ و تجزیہ کرتے ہوئے ہم آسانی کی خاطر اسے ذیل کے عنوانات میں تقسیم کریں گے:

1۔ شکوہ کی اثر انگیزی	بند: 1-5	2۔ جوابِ شکوہ کی تمہید	بند: 6
3۔ حالتِ زار کے حقیقی اسباب	بند 7-17	4۔ اسلاف سے موازنہ	بند 18-25
5۔ پر امید مستقبل	بند: 13-26	6۔ دعوتِ عمل	بند: 32-36

انسان نے اللہ تعالیٰ سے جو شکوہ کیا تھا، پہلے پانچ بندوں میں (جو نظم کا تمہیدی حصہ ہے) اس کا ردِ عمل اور اثر انگیزی بیان کی گئی ہے۔ اقبال بتاتے ہیں کہ میرا نالۂ بے باک اس قدر بھرپور اور پرتاثیر تھا کہ آسمانوں پر بھی اس کی بازگشت سنی گئی۔ آسمانوں اور اس کے باسیوں (فرشتے، چاند، ستارے، کہکشاں وغیرہ) میں میرے گستاخانہ شکوے سے ایک کھلبلی مچ گئی اور یہ ان کا موضوعِ سخن ٹھہرا۔ چونکہ عام حالات میں ایک انسان سے یہ توقع نہیں ہو سکتی کہ وہ اللہ کے سامنے ایسی گستاخی کی جرأت کرے، اس لیے اہلِ آسمان حیران تھے کہ کون نادان خدا کے حضور شوخی کا مرتکب ہو رہا ہے مگر جلد ہی انھیں معلوم ہو گیا کہ یہ حرکت کرنے والے حضرتِ انسان ہیں۔ فرشتوں کو اس بات کا افسوس تھا کہ پستی کا یہ مکین بات کرنے کا سلیقہ بھی نہیں جانتا۔

انسان کے متعلق فرشتوں کا یہ طرزِ فکر معہودی ہے جو تخلیقِ آدم کے وقت تھا، جب فرشتے انسان کی

نیابت الٰہی پر حیران ہوئے اور کہا کہ اللہ تعالیٰ کا یہ خلیفہ دنیا میں فتنہ و فساد اور خوں ریزی کا مرتکب ہوگا۔ جہاں تک شوخی و گستاخی کا تعلق ہے، اس ضمن میں عابد علی عابد کہتے ہیں: ''علامہ مرحوم سے بہت پہلے صوفیہ نے شطحیات (صوفیوں کی لاف زنی) میں اس سے زیادہ گستاخانہ اندازِ تخاطب اختیار کر چکے ہیں''۔ (شکوہ، جوابِ شکوہ: ص 65)

بہر حال انسان کے نعرۂ مستانہ کا اثر یہ ضرور ہوا کہ خود اللہ تعالیٰ نے ''شکوہ'' کے حسنِ ادا کو سراہا اور پھر اس کا جواب مرحمت فرمایا:

شکر شکوے کو کیا حسنِ ادا سے تو نے
ہم سخن کر دیا بندوں کو خدا سے تو نے

چھٹے بند میں خدا کی طرف ''شکوہ'' کا حوالہ دے کر جواب دیا گیا ہے۔ ''شکوہ'' میں شاعر نے مسلمانوں کی بدحالی و بے چارگی کا سبب خدا کے عدم لطف و کرم کو قرار دیا تھا۔ اللہ تعالیٰ فرماتے ہیں کہ ہم تو عنایات و مدارات کرنے پر تلے بیٹھے ہیں، کوئی سائل ہے اور نہ امیدوار لطف و کرم یعنی طلب صادق موجود نہیں، ورنہ انسان کی ہر آرزو پوری ہو سکتی ہے۔ اگر مسلمان اپنی نیت میں اخلاص اور عمل میں کھرا پن پیدا کریں تو خاکستر سے بھی ایک نیا جہان پیدا ہو سکتا ہے۔ ''شانِ کئی'' سے مراد کیانی خاندان کے بادشاہوں جیسی عظمت اور شان و شوکت ہے۔ اس خاندان نے ایک طویل عرصے تک ایرانِ قدیم پر حکومت کی۔ آخری مصرعے: ''ڈھونڈنے والوں کو دنیا بھی نئی دیتے ہیں'' میں اشارہ ہے کولمبس ایسے باہمت اور مہم جو لوگوں کی طرف ہے۔ کولمبس نے محض اپنی مہم جوئی کی بدولت ایک نئی دنیا یعنی براعظم امریکا دریافت کیا۔ یہ بند اللہ کے جوابِ شکوہ کی تمہید ہے۔

حالتِ زار کے حقیقی اسباب:

اب (بند 7-17) مسلمانوں کی حالتِ زبوں کے حقیقی اسباب کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ اقبال کے نزدیک اس کا بنیادی سبب مذہب سے بے اعتنائی ہے، جس کے نتیجے میں مسلمانوں کی صفوں میں فکری اعتبار سے الحاد و کفر اور لادینیت کی تحریکیں پروان چڑھ رہی ہیں۔ وہ اپنے فرائض ادا کرنے سے جی چراتے ہیں اور ان کے اندر مذہب کی حقیقی روح ختم ہوگئی ہے۔

''شکوہ'' میں مسلمانوں نے دہائی دی تھی کہ ہم نے صفحۂ ہستی سے نیست و نابود کر کے قرآنی تعلیمات پھیلانے اور کعبۃ اللہ کو آباد کرنے کی عظیم الشان خدمت انجام دی ہے۔ یہاں (11ویں بند) میں اس دعوے کی تردید کی جارہی ہے۔ استفہامیہ انداز کی وجہ سے تردید کا رنگ طنزیہ ہے۔ درحقیقت نظم کے اس حصے میں اقبال نے امتِ مسلمہ کی فکری و اعتقادی گمراہیوں، کج رویوں اور عملی کمزوریوں کو بڑے مؤثر انداز میں بے نقاب کیا ہے۔ انھوں نے مسلمانوں کی صدیوں کی غلامی اور اس کے زیرِ اثر پروان چڑھنے

والی ذہنی حالت کا کچا چٹھا کھولا ہے اور ایک ہمدرد ڈاکٹر کی طرح اس کا آپریشن کیا ہے۔ یہ مسلم دورِ انحطاط کا مرثیہ ہے۔ خاتمے پر جب اقبال یہ کہتے ہیں:

تم سبھی کچھ ہو، بتاؤ تو مسلمان بھی ہو؟

تو پڑھنے اور سننے والا تڑپ کر رہ جاتا ہے۔ اس حصے میں اقبال نے ابراہیم علیہ السلام اور آزر کی تلمیحات استعمال کی ہیں۔ آزر، حضرت ابراہیمؑ کے باپ تھے جو قرآن حکیم کے مطابق بت پرست تھے (سورہ الانعام: 74) اور عام روایت کے مطابق بت گر بھی۔ (یہ لفظ "ذ" کے بجائے "ز" سے لکھنا صحیح ہے کیونکہ قرآن پاک میں "ز" سے مرقوم ہے)۔ نویں بند میں: "کس قدر تم پہ گراں صبح کی بیداری ہے" سے تہجد اور سحر خیزی کی اہمیت جتلانا مقصود ہے۔ قرآن پاک میں ہے: (سورہ المزمل: ۶) بلاشبہ شب کا اٹھنا نفس کو خوب ہی روندنے والا ہے اور نہایت ہی درست ہے اس وقت کا ذکر۔

اقبال مہاراجا سرکشن پرشاد کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں: "صبح چار بجے، کبھی تین بجے اٹھتا ہوں۔ پھر اس کے بعد نہیں سوتا۔ اس وقت عبادت الٰہی میں بہت لذت حاصل ہوتی ہے"۔ دراصل سحر خیزی اقبال کا معمول تھا اور وہ دیارِ فرنگ میں بھی اس معمول پر قائم رہے:

نہ چھوٹے مجھ سے لندن میں بھی آدابِ سحر خیزی

اُمتِ مسلمہ میں سحر خیزی سے عمومی غفلت پائی جاتی ہے۔ اس لیے وہ کم نصیب اور محروم ہے: "کچھ ہاتھ نہیں آتا بے آہِ سحر گاہی" اور اا ویں بند میں: "ہاتھ پر ہاتھ دھرے منتظرِ فردا ہو" کا معنی خیز اشارہ تقدیر و توکل کے اس ناقص تصور کی طرف ہے، جس نے مسلمانوں کو بے عمل بنا دیا اور وہ ہاتھ پاؤں توڑ کر بیٹھ رہے۔ خانقاہی تصوف انسان کو عضوِ معطل بناتا ہے، اس لیے اقبال اس کے سخت خلاف ہیں:

کہ رسمِ خانقاہی ہے فقط اندوہ و دل گیری

مسلمانوں کی زبوں حالی کے سلسلۂ بیان میں ان کی انفرادی و اجتماعی خامیوں کو مزید اجاگر کرنے کے لیے نظم کے اگلے حصے (بند: 19-18) میں اقبال نے مسلمانوں کے اسلاف کا ذکر چھیڑا ہے۔ ان کے نزدیک ہمارے اسلاف اپنے اخلاق و کردار، علم و فضل اور گفتار و کردار کے اعتبار سے اس قدر بلند مرتبت اور عظیم تھے کہ ہمارے اور ان کے درمیان زمین و آسمان کا فرق ہے۔

بند 24-23 میں اقبال نے جدید تعلیم اور اس کے زیرِ اثر پیدا ہونے والی معاشرتی اور مجلسی خرابیوں پر تنقید کی ہے۔ یہ صورت حال منطقی ہے۔ توجیہ یہ کی ہے کہ اگر بیٹا نکھٹو ہو تو میراث سے عاق کر دیا جاتا ہے۔ مسلمانوں کے ساتھ یہی کچھ ہوا ہے۔ ان کی موجودہ حالت کا

اور تم خوار ہوئے تارکِ قرآں ہو کر

آخری (25 واں بند) ایک انتباہ ہے مسلمانوں کے لیے۔ یہاں اقبال نے قدرت کے تکوینی

نظام کی طرف اشارہ کیا ہے۔ کہتے ہیں کہ دورِ جدید نے دنیا کی ہر قوم کو آزمائش کے پل صراط پر لا کھڑا کیا ہے۔ اسے بخیر و عافیت عبور کرنے کے لیے قومی بیداری اور اجتماعی کردار کی ضرورت ہے۔ جو قوم عہدِ نو کے تقاضوں کا ساتھ نہیں دے سکتی، زمانہ اسے برق بن کر بھسم کر دیتا ہے اور امتِ مسلمہ بھی اس آزمائش سے دوچار ہے۔ اس سے کامیابی کے ساتھ عہدہ برآ ہونے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ مسلمان اپنے ایمان میں حضرت ابراہیم علیہ السلام کی سی پختگی، عزم اور یقین پیدا کریں، تا کہ زمانے کی برق و آتش زنی ان کے لیے گل و گلزار ثابت ہو۔

''شکوہ'' مسلمانوں کے انحطاط کا مرثیہ تھا' 'جواب شکوہ'' میں ان کی پستی اور حالت زبوں کو مزید تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ اس سے دلوں میں مایوسی کی کیفیت پیدا ہونا قدرتی ہے۔ اس کیفیتِ یاس کو زائل کرنے کے لیے اقبال مسلمانوں کو اطمینان دلاتے ہیں کہ ہاتھ پاؤں توڑ کر بیٹھ رہنا مردانگی نہیں۔ بند 31-26 میں انھوں نے مختلف مثالوں اور تاریخی واقعات کے ذریعے اس امر پر زور دیا ہے کہ:

باطل سے دبنے والے اے آسماں نہیں ہم
سو بار کر چکا ہے تو امتحاں ہمارا

جس دور میں اقبال نے یہ نظم لکھی، عالم اسلام میں کچھ ایسے واقعات رونما ہوئے جو مسلمانوں کے لیے بظاہر مایوس کن تھے، مثلاً: 31-1921ء میں ریاست ہائے بلقان نے ترکی پر حملہ کر دیا: (یہ جو ہنگامہ بپا یورش بلغاری کا) اور ترکی کو پے در پے ہزیمت اٹھانی پڑی۔ اسی طرح ایران بھی غیر ملکی طاقتوں کی گرفت میں تھا۔ چند سال پہلے روس اور برطانیہ نے ایک معاہدہ کر کے ایران میں اپنے اپنے حلقہ ہائے اثر متعین کر لیے تھے۔ اب ایران پر روسی دباؤ بڑھتا جا رہا تھا۔ اقبال نے مسلمانوں کی ڈھارس بندھاتے ہوئے کہا کہ مسلمانوں کو اس صورت حال سے دل شکستہ نہیں ہونا چاہیے کیونکہ قوموں کی تاریخ میں نشیب و فراز تو آتے رہتے ہیں۔ یہ نتیجہ اقبال نے تاریخ سے اخذ کیا ہے اور اس کے لیے ان کے پاس کچھ وجوہات ہیں:

اسلام دوسرے مذاہب سے اور مسلمان دوسری اقوام سے مختلف حیثیت کے مالک ہیں۔ اسلامی تحریک کے پس منظر میں سیکڑوں برس کی جدوجہد، کشمکش اور طاقتور عوامل کارفرما ہیں۔ ''پھل ہے یہ سیکڑوں صدیوں کی چمن بندی کا'' سے مراد ہے کہ نخل اسلام کی نشوونما اور ارتقا میں ان بے شمار فرزندانِ توحید کی کوششوں کو دخل ہے جنھوں نے علوم و فنون، حکومت و سیادت اور جنگ و جدل کے میدان میں مستحکم روایات قائم کیں اور تاریخ میں ان مٹ اور یادگار نقوش چھوڑے۔

پھر عصر حاضر میں یورپ کی تباہی کا سبب قوم پرستی (Nationalism) کی لعنت ہے مگر اسلام کے نزدیک قوم پرستی کا کوئی جواز نہیں ہے۔ ملت اسلامیہ خود کو کسی ایک جغرافیائی خطے یا لسانی اور نسلی گروہ

تک محدود نہیں سمجھتی اس کے نزدیک: ''ہر ملک، ملک ماست کہ ملک خدائے ماست''۔ ملت اسلامیہ کو فنا ہو جانے کا اس لیے بھی کوئی خطرہ نہیں کہ اس کے پاس جذبۂ عشق (بانگِ درا) جیسی قیمتی متاع ہے اور دوسری قومیں اس سے محروم ہیں۔

بسا اوقات انسان کی ظاہر بین نگاہیں احوال و واقعات کی تہ میں چھپے ہوئے حقیقی عوامل کا پتا لگانے سے قاصر رہتی ہیں۔ کسی مسلم علاقے پر کوئی آفت ٹوٹتی ہے تو مسلمان سمجھتے ہیں کہ شاید وہ نیست و نابود ہو رہے ہیں۔ اقبال کے نزدیک یہ عین ممکن ہے کہ ظاہری آفت ان کے لیے کسی وقت باعثِ رحمت ثابت ہو۔ اس کا پس منظر یوں ہے کہ 616ھ میں چنگیز کی فوجوں نے سمرقند، بخارا اور ماوراء النہر کے علاقوں کو روند ڈالا، شہر اجڑ گئے اور شہروں کے شہر پیوندِ زمین ہو گئے۔ پھر ایک زمانے میں تاتاریوں نے ہلاکو خان کی سرکردگی میں بغداد پر حملہ کر کے اسے تباہ کر دیا مگر خدا کی شان کہ ہلاکو خان کے بیٹے اباقاخان نے ایک مسلمان بزرگ خواجہ شمس الدین کو اپنا وزیرِ اعظم اور اپنے بیٹے کا اتالیق مقرر کیا۔ جب اس کا یہ بیٹا تکودار خان بادشاہ بنا تو اس نے اسلام قبول کر لیا اور اپنا نام احمد خان رکھا۔ پھر اس کے جانشینوں میں غازان خان اسلام لایا تو اس کے ساتھ دس ہزار تاتاری بھی مشرف بہ اسلام ہوئے اور اسلام کو ایران کا شاہی مذہب قرار دیا گیا۔ تاتاریوں کے اسلام لانے سے مسلمانوں کی بڑی دھاک بیٹھ گئی۔ مغلیہ خاندان نے جو تاتاریوں کی نسل سے تھے، ہندستان میں مسلم عظمت و سطوت کے ان مٹ نشانات یادگار چھوڑے: ''پاسباں مل گئے کعبے کو صنم خانے سے'' کا اشارہ اسی طرف ہے۔

مسلمانوں پر جو قیامتیں ٹوٹ رہی ہیں، وہ ایک طرف ان کے ایمان کی آزمائش ہے تو دوسری طرف ان کے جذبۂ عمل کے لیے مہمیز۔ یہ مصائب و آفات انھیں خوابِ غفلت سے جھنجوڑنے کا باعث ہوں گے اور وہ ایک نئے جوش اور ولولے کے ساتھ دشمن کے مقابل صف آرا ہوں گے۔ ان وجوہات کی بنا پر اقبال مسلمانوں کے درخشاں مستقبل کے بارے میں بہت پر امید ہیں۔ کہتے ہیں:

رنگ گردوں کا ذرا دیکھ تو عنابی ہے
یہ نکلتے ہوئے سورج کی افق تابی ہے

مسلمان عالم مایوسی میں سر چھپاتا پھرتا تھا مگر اقبال کے نزدیک یہ ہمت ہار کر بیٹھ رہنے کا نہیں، میدانِ عمل میں نکلنے کا وقت ہے۔ وہ مسلمانوں کو ان کے اہم فرض کی طرف متوجہ کرتے ہیں:

وقت فرصت ہے کہاں، کام ابھی باقی ہے
نورِ توحید کا اتمام ابھی باقی ہے

درخشاں مستقبل سامنے ہے اور مقصدِ زندگی (نورِ توحید کا اتمام) بھی واضح، چنانچہ اب اقبال مسلمان کو دعوتِ عمل دیتے ہیں۔ (بند 36-32) اقبال کی پکار یہ ہے کہ اے مسلمانو! ہماری قوت کا راز

جذبۂ عشق میں پوشیدہ ہے، جس کا سرچشمہ آں حضور صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات گرامی ہے۔ بند 43-33 میں اقبال نے اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ رسول کریم صلی اللہ علیہ وسلم کی ہستی ہی باعث کون و مکاں ہے۔ اشارہ ہے اس قول کی طرف جو حدیث قدسی کے طور پر معروف ہے: ... اگر آپؐ نہ ہوتے تو میں افلاک کو تخلیق نہ کرتا۔

اس لیے اے مسلمانو! تم بھی رسول خدا کا پیغام اطراف عالم میں پھیلانے کی بھرپور کوشش کرو۔ 34 ویں بند کے آخری شعر کی تلمیح قرآن پاک کی سورہ الم نشرح سے لی گئی ہے۔ معنی ہے: "اے نبیؐ، ہم نے تیرے ذکر کو رفعت و بلندی بخشی ... "۔

اقبال کی اس دعوتِ عمل کا مرکزی نکتہ چونکہ عشق رسولؐ ہے، اس لیے نظم کے آخری حصے میں جذبۂ عشق سے سرشار وہی والہانہ کیفیت موجود ہے جو آں حضور صلی اللہ علیہ وسلم کا ذکر کرتے ہوئے اقبال پر عموماً طاری ہوتی تھی۔ موذنِ رسول حضرت بلالؓ عشق رسول کا ایک مثالی پیکر تھے اور ان کا تعلق افریقہ کی سرزمین حبش سے تھا۔ اس لیے تذکرۂ حبِ رسولؐ کے ضمن میں بلالی دنیا (حبش) کا ذکر بھی آیا ہے۔ "کالی دنیا" کا کنایہ حبش (Ethopia) کے لیے ہے۔ اس بند (35) میں یہ اشارہ بھی ہے کہ سرزمین افریقہ میں لوگ جوق در جوق حلقہ بگوشِ اسلام ہو رہے ہیں۔ آخری بند میں حق کے لیے جدوجہد وعمل پر زور دیتے ہوئے لڑائی کے ہتھیاروں کی نشان دہی بھی کی ہے۔ اقبال کے نزدیک راہِ حق کے مجاہدوں کو عقل و عشق کے اسلحے سے لیس ہونا چاہیے۔ ان کا مقصود خلافتِ الٰہی ہے۔ ان کا سب سے بڑا ہتھیار "حبِ رسولؐ" ہے: "کی محمدؐ سے وفا تو نے تو ہم تیرے ہیں" کا مفہوم ہے کہ اگر مسلمان آپؐ کے اسوۂ حسنہ کی پیروی کر کے صحیح معنوں میں مسلمان بن جائے تو پھر تقدیر بھی اس کے سامنے سرنگوں ہو جائے گی۔ یہ دنیا ہی نہیں، پوری کائنات اس کے تصرف میں ہوگی۔ یعنی:

ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ
غالب و کارآفریں، کارکشا، کارساز (2)

ڈاکٹر عبدالمغنی اپنی کتاب "اقبال کا نظامِ فن" میں اقبال کی پوری شاعری کا جائزہ لیتے ہوئے "شکوہ جواب شکوہ" کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "ان نظموں کی اشاعت سے آج تک ان کی تاثیر اور مقبولیت کا عالم یہ ہے کہ بچوں سے بوڑھوں تک پوری اردو دنیا میں لوگ اسے یاد بھی کرتے ہیں اور گاتے بھی ہیں، اس مجموعہ نظم کے اشعار سے محفلیں گرمائی جاتی ہیں۔ مساجد کے ممبروں سے سیاسی جلسہ گاہوں تک اس کے مصرعے ہر انجمن میں ایک برقی رو دوڑا دیتے ہیں، نجی مجلسوں میں بھی اس کے بند کے بند پڑھے جاتے ہیں اور مکانوں دکانوں اور اداروں میں ان کے خوشخط کتبے آویزاں کیے جاتے ہیں۔ اس نظم کے الفاظ و تراکیب محاورۂ زبان بن چکے ہیں۔ اس سے قبل پذیرائی اور شہرت مسدس حالی کی تھی۔ لیکن اس

کی جگہ اس مسدس اقبال نے اس طرح لے لی کہ آج نئی نسلیں حالی کے مسدس سے کم ہی واقف ہیں جبکہ اقبال کا شکوہ و جواب شکوہ اردو ادب کے ہر طالب علم کی زبان پر ہے۔ میں اقبال کی ان دونوں نظموں کو ایک ہی مرکب تخلیق سمجھتا ہوں اسی لیے مجموعہ نظم بھی کہتا ہوں اور صرف نظم بھی اس لیے کہ فی الواقع ان نظموں کی نوعیت مکالمہ و جواب مکالمہ کی ہے، جس طرح ہم شمع اور شاعر میں دیکھ چکے ہیں اور اس طرح اس مجموعہ نظم میں بھی ایک تمثیلی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے، ایک طرف بندہ مسلم کا کردار اور اس کا شکوہ ہے اور دوسری طرف خدائے کائنات کا سردار اور اس کا جواب ہے۔ چنانچہ شکوہ و جواب شکوہ کے ابتدائیوں میں اس فضا کی ہلکی سی نظر کستی بھی ہے۔ جس میں مکالمہ مابین بندہ و خدا واقع ہوتا ہے اگر بہ نظر غور دیکھا جائے تو شکوہ میں ہی جواب شکوہ کے وہ مضمرات وارشادات موجود ہیں جو بعد میں ایک مستقل نظم کی صورت میں رو پذیر ہوئے، چنانچہ شکوہ کا زور بیان جواب شکوہ کے پنہاں نکات کی شدت کے سبب ہی ہے، اسی لیے جب وہ نکات نظم کی شکل میں عیاں ہوئے تو پہلی تخلیق کا منطقی نتیجہ نظر آئے، خود شاعر نے مکالمے کا انداز اور جواب کی تکنیک ملحوظ رکھتے ہوئے گویا پہلی تخلیق کے جوابی مضمرات نکتہ بہ نکتہ نکال کر رکھ دیے۔ اس سلسلے میں میں ان لوگوں سے اختلاف کرتا ہوں جو جواب شکوہ کو شکوہ سے کم اہمیت دیتے ہیں بلکہ میرا خیال یہ ہے کہ جواب کے بغیر شکوہ کا حسن اور مفہوم مکمل ہی نہیں ہوتا۔ اس موضوع پر شاعر کا نقطہ نظر ''شمع اور شاعر'' کے مطالب سے ہی واضح ہے، شمع نے شاعر کے شکوے کا جو جواب دیا ہے وہ لفظ و معنی دونوں کے لحاظ سے جواب شکوہ کا ثمر پیش رس ہے۔ جو فنی تکنیک پہلی نظم میں برتی جا چکی تھی اسی کا زیادہ وسیع اور پیچیدہ تجربہ دوسری نظم میں کیا گیا۔

''شکوہ و جواب شکوہ'' کو مذہبی نظم قرار دے کر شاعری کی حیثیت سے رد کرنا سخت بے ذوقی کی دلیل ہے۔ مسدس حالی کے مقابلے میں اس نظم کی تاثیر اور مقبولیت کا راز ہی یہ ہے کہ جس ملی موضوع کو حالی نے ایک دردمندی کے ساتھ نظم کر دیا تھا اسے اقبال نے دردمندی کے علاوہ فن کاری سے کام لے کر ایک زبردست شاعری بنا دیا۔ ''شکوہ'' کی مشہور تمہید ہے:

کیوں زیاں کار بنوں سود فراموش رہوں
فکر فردا نہ کروں، محو غم دوش رہوں
نالے بلبل کے سنوں اور ہمہ تن گوش رہوں
ہم نوا!! میں بھی کوئی گل ہوں کہ خاموش رہوں
جرأت آموز مری تاب سخن ہے مجھ کو
شکوہ اللہ سے خاکم بہ دہن ہے مجھ کو

''جواب شکوہ'' کی تمہیدی منظر نگاری چار بندوں پر پھیلی ہوئی ہے اور واضح ڈرامائی انداز رکھتی

ہے۔ پہلے بند میں اپنے شکوہ کو نالہ بیباک قرار دے کر پھر اس کے فلک رس ہونے کا بیان دے کر، دوسرے بند میں شاعر اہلِ فلک پر اس کے اثر کا نقشہ کھینچتا ہے:

پیر گردوں نے کہا سن کے، کہیں ہے کوئی!
بولے سیارے، سرِ عرشِ بریں ہے کوئی!
چاند کہتا تھا، نہیں اہلِ زمیں ہے کوئی!
کہکشاں کہتی تھی، پوشیدہ نہیں ہے کوئی!
کچھ جو سمجھا مرے شکوے کو تو رضواں سمجھا
مجھے جنت سے نکالا ہوا انساں سمجھا

دونوں ہی بندوں میں شعریت نمایاں ہے اور تمثیل کا عنصر بھی پنہاں ہے، اس فرق کے ساتھ کہ شکوہ کا آغاز شاعر کو تفکر میں غرق دکھاتا ہے، جبکہ جواب شکوہ کی ابتدا کچھ اس قسم کے قصے کی منظر نگاری پر مشتمل ہے جیسا اردو کی تمثیلی مثنویوں میں پایا جاتا ہے۔ دونوں حالتوں میں شاعری کا دلکش رنگ و آہنگ یکساں ہے۔ پہلے بند میں بندشِ الفاظ کے ترنم کے علاوہ گل و بلبل کی استعاراتی علامت کو بڑی عمدگی و تازگی، طرفگی اور خیال آفرینی کے ساتھ استعمال کیا گیا ہے، جبکہ دوسرے بند میں گردوں، سیارے، چاند، کہکشاں اور رضوان کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ ایک چھوٹے سے قصے کے کردار اور ایک پر اثر منظر کی جزو ترکیبی بنا دیا گیا ہے۔

اس شاعرانہ پس منظر میں "شکوہ" کا شکوہ ایک اور تمہیدی بند کے بعد نظم کے تیسرے بند سے شروع ہو جاتا ہے:

تھی تو موجود ازل سے ہی تری ذاتِ قدیم
پھول تھا زیبِ چمن، پر نہ پریشان تھی شمیم
شرطِ انصاف ہے اے صاحبِ الطافِ عمیم
بوئے گل پھیلتی کس طرح جو ہوتی نہ نسیم؟
ہم کو جمعیتِ خاطر یہ پریشانی تھی!
ورنہ امت ترے محبوب کی دیوانی تھی؟

یہاں بھی فلسفیانہ خیالات کی ترسیل "پھول"، "شمیم"، "بوئے گل" اور "نسیم" کے شاعرانہ پیکروں کے ذریعے کی گئی ہے۔ لیکن ان پیکروں کے علاوہ بڑی گہری شعریت اندازِ تخاطب کی شکوہ سنج شوخی میں ہے، جو قاری کے تمام روایتی تصورات کو برہم کر کے اسے ہمہ تن تجسس بنا دیتی ہے اور اس عالم میں وہ گویا سانس روک کر آخر تک پورا "شکوہ" ایک ہی نشست میں پڑھ ڈالنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور جب وہ اس

عجیب وغریب داستان کو ختم کرتا ہے تو اس کا ذہن حیرتوں اور سوالوں سے معمور ہو جاتا ہے، اور وہ اپنی اس ذہنی کیفیت پر جتنا غور کرتا جاتا ہے اس کی مسرت وبصیرت میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔ اپنے اپنے ماحول اور پوری کائنات کے متعلق اس کے شعور کے ساتھ ساتھ اس کے احساس شعریت میں بے پناہ وسعتیں، گہرائیاں اور بلندیاں پیدا ہوتی جاتی ہیں۔ اس کے مقابلے میں حالی کے مسدس کو پڑھ کر زیادہ سے زیادہ حال کے متعلق عبرت اور ماضی کے بارے میں حسرت ہوتی ہے، حالانکہ موضوع شکوہ و جواب شکوہ اور مسدس حالی دونوں ہی ملی نظموں کا ایک ہی ہے، لیکن حالی کا شکوہ صرف اپنے ہم مذہبوں سے ہے، جس میں معتا کوئی غیر معمولی بات، کوئی ندرت وجدت نہیں اور لوگ اس کے عادی ہیں، جبکہ اقبال کا شکوہ خدا سے ہے، جو بڑی ہی نادر وجید اور غیر معمولی بات ہے اور بالکل خلاف عادت ہے۔ اس کے علاوہ حالی کے تخیل میں ہمدردگی وغمگساری جتنی بھی ہو تفکر اور شعریت کا عنصر نہیں ہے، پھر یہ تخیل ہی کا فرق ہے جو اسلوب بیان میں بھی ظاہر ہوتا ہے۔ حالی سیدھے سادے انداز میں مدوجزر اسلام تو دکھا سکتے ہیں، لیکن نہ تو نفاست کے ساتھ انسان کے کارناموں کے بیان واقعہ کی تاب سخن ان کے اندر ہے نہ شوکت بیان کے ساتھ خدا کی طرف سے انسان کی کوتاہیوں پر تنبیہ کا شاہانہ انداز ان کے بس میں ہے۔

"جواب شکوہ" کا یہ آہنگ ملاحظہ کیجئے:

آئی آواز غم انگیز ہے افسانہ ترا
اشک بے تاب سے لبریز ہے پیمانہ ترا
آسماں گیر ہوا نعرہ مستانہ ترا
کس قدر شوخ زباں ہے دل دیوانہ ترا
شکر شکوے کو کیا حسن ادا سے تو نے
ہم سخن کر دیا بندوں کو خدا سے تو نے

جہاں تک افسانہ ملت کے غم انگیز اور اس پر پیمانہ چشم یا پیمانہ دل کے اشک بیتاب سے لبریز ہونے کا تعلق ہے یہ کیفیت مسدس حالی میں بھی ہے۔ مگر "دل دیوانہ" کے "شوخ زباں" اور "نعرہ مستانہ" کے "آسماں گیر" ہونے کا راز صرف "شکوہ" میں ہے جبکہ "جواب شکوہ" اسی کا عکس نیز نقش ہے۔ اوپر کے بند میں ٹیپ کا پہلا مصرعہ "شکوہ" ہی سے متعلق ہے۔ جس کے "حسن ادا" کی داد دیتے ہوئے خداوند عالم کی زبان اعلان کرتی ہے کہ حسن ادا کے سبب شکوہ جیسی تلخ چیز بھی شکر کی طرح شیریں بن گئی۔ یہ شیرینی، تخیل کی مسلمہ تلخی کے باوجود شاعرانہ اسلوب بیان کی ہے۔ بہر حال بندوں کو خدا سے "ہم سخن" کرنے کا کارنامہ "شکوہ و جواب شکوہ" دونوں نے مل کر ہی انجام دیا ہے، اس لیے کہ نظم کے دونوں حصے مربوط ہو کر ہی اس دو طرفہ مکالمے کا منظر پیش کرتے ہیں جس میں باری باری سے بندہ اور خدا دونوں ایک دوسرے

سے ہم کلام ہو کر ایک تمثیل کے کردار بن جاتے ہیں۔ تاریخ، فلسفہ اور سیاست کے پر خیال نکتوں کے درمیان اور ان کی فنکارانہ پیشکش کے لیے اعلیٰ نفیس، دبیز اور لطیف شاعری کی چند جھلکیاں نظم کے دونوں حصوں میں ملاحظہ کیجیے:

شکوہ میں کہتے ہیں:

تیری محفل بھی گئی، چاہنے والے بھی گئے
شب کی آہیں بھی گئیں، صبح کے نالے بھی گئے
دل تجھے دے بھی گئے، اپنا صلہ لے بھی گئے
آ کے بیٹھے بھی نہ تھے اور نکالے بھی گئے
آئے عشاق گئے وعدہ فردا لے کر
اب انہیں ڈھونڈ چراغ رخ زیبا لے کر

اور پھر جواب شکوہ میں کہتے ہیں:

مثل بو قید ہے غنچے میں، پریشاں ہو جا
رخت بردوش ہوائے چمنستاں ہو جا
ہے تنک مایہ تو ذرے سے بیاباں ہو جا
نغمہ موج سے ہنگامہ طوفاں ہو جا
قوت عشق سے ہر پست کو بالا کر دے
دہر میں اسم محمدؐ سے اجالا کر دے

بلاشبہ دونوں حصوں کے انداز گفتگو میں کچھ فرق ہے۔ شکوہ کا ''نعرہ مستانہ'' جواب شکوہ میں ذرا یا زیادہ موقع کے لحاظ سے متین ہو جاتا ہے۔ یہ بالکل فطری ہے۔ انسان اور خدا کی آوازوں کے درمیان امتیاز ہونا ہی چاہیے۔ بہر حال دونوں آوازوں میں شعریت کا مطلق رنگ و آہنگ یکساں ہے۔ میں نے جس ترتیب سے ایک ہی سلسلہ بیان کے جو حوالے نظم کے دونوں حصوں میں دیئے ہیں ان پر ایک نظر ڈالنے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ایک بند کے مصرعوں میں، پھر ٹیپ کے دو مصرعے ملا کر چھ مصرعوں میں جو تا گزیر اور منطقی ربط خیال ہے اس کے علاوہ مختلف بندوں کے درمیان بھی ارتقائے خیال مربوط ہے۔ جہاں تک پوری نظم میں تمام اشعار کے درمیان ارتباط کا تعلق ہے، دونوں حصوں کے مابین باہمی تنظیم منصوبہ نظم ہی سے ہویدا ہے اور اس منصوبے کی تکمیل بھی اس ارتباط پر دلالت کرتی ہے۔ چنانچہ شکوہ و جواب شکوہ کی مطابقت تو واضح ہے لیکن ہر دو حصے میں الگ الگ ارتقائے خیال اس نقطہ نظر سے تلاش کرنا عبث ہے کہ کوئی ایک نکتہ یا مضمون نظم کا موضوع ہے اور سارے اشعار اسی کے ارتقاء کا سامان کرتے ہیں، البتہ

نظم کا جو عموی تخیل ایک ملت کی مرقع سازی اور خاکہ نگاری پر مشتمل ہے وہ شروع سے آخر تک اپنے تمام پہلوؤں کے ساتھ موضوع تخیل ہے اور فنکاری کے سارے پیچ و خم اسی مرکزی نقطے کے گرد نمایاں ہوتے ہیں، خیالات اور احساسات ایک روانی اور تسلسل کے ساتھ مربوط طریقے پر رونما ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں تمام ارتقائے خیال کی رفتار اتنی تیز ہے کہ قاری کے لیے دم مارنا مشکل ہوتا ہے۔

لہٰذا اگر اسلام کا نظریہ حیات کسی تعصب کے تحت قاری کے مطالعے میں حائل نہ ہو تو شکوہ و جواب شکوہ کی فنی خوبیاں اس پر اپنے آپ واضح ہو جائیں گی۔ شاعری کی زبان و بیان کا استعمال اسی نظم میں اسی شان سے ہوا ہے، جس کا اظہار کسی بھی انسانی موضوع کی فنی نقش گری میں ہو سکتا ہے بلکہ واقعہ تو یہ ہے کہ فنکار کے اندرونی جذبے کے سرجوش نے نمونہ فن میں ایک ایسی حرارت پیدا کر دی ہے، جس کی آنچ مشکل سے مشکل مواد کو گھلا یا موڑ کی ہیئت کے سانچے میں بالکل فطری طور پر ڈھال دیتی ہے۔ جبکہ ایک تنقیدی نگاہ فنکار کے اندر سے ابھر کر اس سانچے کی نوک پلک بلا تکلف اور بے ساختہ درست کرتی رہتی ہے۔ شکوہ و جواب شکوہ اقبال کی ایک بڑی کامیاب حسین، پر اثر اور اہم شاعرانہ تخلیق ہے، جس کے ارتعاشات خضر راہ اور طلوع اسلام سے بھی آگے بڑھ کر ساقی نامہ ذوق و شوق اور مسجد قرطبہ کے مصرعوں اور شعروں میں محسوس کیے جائیں گے، جبکہ قبل اس کے آثار تصویر درد، اور شمع اور شاعر کے بندوں میں بھی نمایاں تھے۔ (3)

محاصل:

شکوہ اور جواب شکوہ کا ٹاپک اس لیے رکھا گیا کہ یہ دونوں نظمیں اپنے زمانہ آغاز سے آج تک اسی ذوق شوق سے پڑھی اور یاد کی جاتی ہیں ایک عام قاری سے لے کر مولوی اور خطیب تک سب لوگ اپنی تقاریر میں اقبال کی ان نظموں سے کوئی نہ کوئی شعر ضرور پڑھتے ہیں ہر پڑھنے والا ان اشعار کو اس باریکی تک نہیں جانتا جس تک ایک محقق کی رسائی ہو سکتی ہے۔ تحقیق میں ہر پہلو پر غور و خوض کیا جاتا ہے اور اصل حقیقت کو کھوج کر قاری اور ادب کے طالب علم کے سامنے رکھ دیا جاتا ہے۔

ادب میں اس کی اہمیت و افادیت کسی سے پوشیدہ نہیں خاص کر ادب کے طالب علم سے تاہم ایک عام انسان کے لیے سچائی جاننا بھی ضروری ہے۔ اس تحقیقی مقالے میں ہر پہلو کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ موجودہ دور میں یہ تحقیق اس لیے بھی ضروری تھی کہ آج بھی دنیا کے مختلف حصوں میں مسلمانوں کی زبوں حالی سب پر عیاں ہے اور پچھلی صدی میں بھی ایسا ہی تھا۔ اس مقالے میں تمام حقیقت کھل کر سامنے آ گئی ہے جو ایک عام قاری اور اردو ادب کی تحقیق میں ایک اچھا اضافہ ہوگا۔

☆☆☆

حوالہ جات:

1۔ محمد زکریا، خواجہ "علامہ اقبال کی طویل نظمیں" اقبال سائبر لائبریری، صفحہ نمبر 16-22
(http://www.iqbalcyberlibrary.net/txt/3387.txt)

2۔ ایضاً---------------------------، صفحہ نمبر 29-35

3۔ ڈاکٹر عبدالمغنی، "اقبال کا نظام فن"، اقبال اکادمی پاکستان، ویب ایڈیشن، صفحہ نمبر 140-145

کتابیات:

1۔ آرٹیکل جو وائس آف اوورسیز کمیونٹی کی ویب پر پبلش ہوا۔
(https://www.facebook.com/voop.media/posts/310045539194958)

2۔ بشیر سیفی، ڈاکٹر، "تنقیدی مطالعے"، پبلشر، منذیر سنز، 40۔اے، اُردو بازار، لاہور، 1996 کل صفحات 176

3۔ جاوید، اقبال، ڈاکٹر، "کلیاتِ اقبال" شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، حیدرآباد، کراچی، 1977 کل صفحات 693

4۔ جمیل احمد، انجم، پروفیسر، "تاریخ زبان و ادب اُردو" پبلشر، علمی کتاب خانہ، لاہور، سن اشاعت نامعلوم کل صفحات 590

5۔ حسن اختر، ڈاکٹر، "تنقیدی اور تحقیقی جائزے" پبلشر، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور، 1983 کل صفحات 231

6۔ رضوی، مصطفےٰ، مقالہ، آرٹیکل، جو "ہماری ویب" پر پبلش ہوا۔
(http://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=26470)

7۔ سکینہ، رام، بابو، ڈاکٹر، "تاریخ ادب اُردو" پبلشر، علمی کتاب خانہ، اردو بازار، لاہور، 1985 کل صفحات 580

8۔ سید، عبداللہ، ڈاکٹر، "ولی سے اقبال تک" پبلشر نامعلوم، لاہور، 1966 کل صفحات 470

9۔ عبدالمغنی، ڈاکٹر، "اقبال کا نظام فن"، اقبال اکادمی پاکستان ویب ایڈیشن۔ صفحہ نمبر 140-145 کل صفحات۔340

10۔ فتح پوری، فرمان، ڈاکٹر، "اقبال سب کے لئے"، اردو اکیڈمی، سندھ، کراچی، سن اشاعت، 1978 کل صفحات 527

11۔ محمد زکریا، خواجہ "علامہ اقبال کی طویل نظمیں" اقبال سائبر لائبریری، صفحہ نمبر 16-22 کل صفحات 158
(http://www.iqbalcyberlibrary.net/txt/3387.txt)

12۔ ایضاً---------------------------صفحہ نمبر 29-35 کل صفحات 158
(http://www.iqbalcyberlibrary.net/txt/3387.txt)

13۔ نقوی، محمد جلیل، پروفیسر، "مطالعہ اقبال" پبلشر، علمی کتاب خانہ، کبیر سٹریٹ اُردو بازار، لاہور، کل صفحات 284

حوالہ جات:

(۱) قیصر جہاں، ڈاکٹر، "اُردو گیت" پبلشر، مکتبہ جامعہ نئی دہلی۔ صفحہ نمبر ۱۹

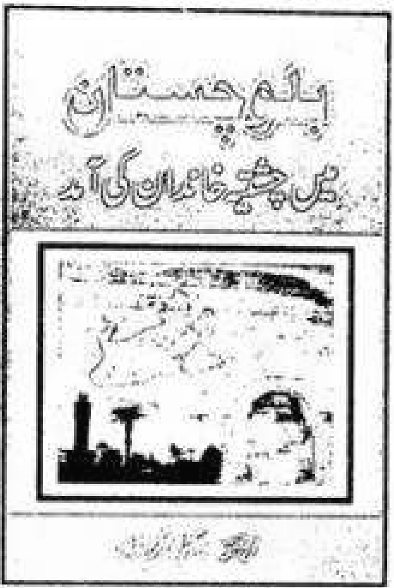
(۲) ڈاکٹر نگی صبا کا تحقیقی مقالہ، ہماری ویب۔
http://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=32768

(۳) ڈاکٹر نگی صبا کا تحقیقی مقالہ، ہماری ویب۔
http://m.hamariweb.com/articles/detail.aspx?id=32768

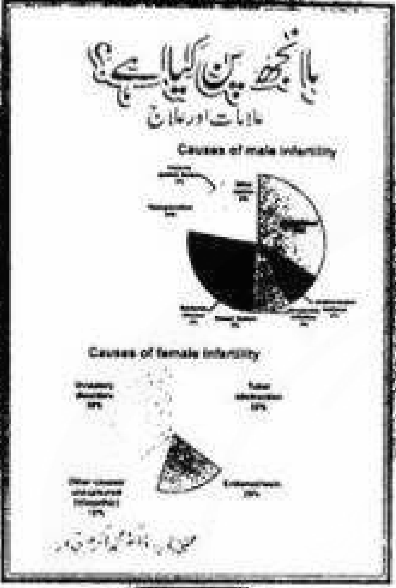
(۴) قیصر جہاں، ڈاکٹر، "اُردو گیت" پبلشر، مکتبہ جامعہ نئی دہلی۔ صفحہ نمبر ۸۰۔۹۰

maablib.org

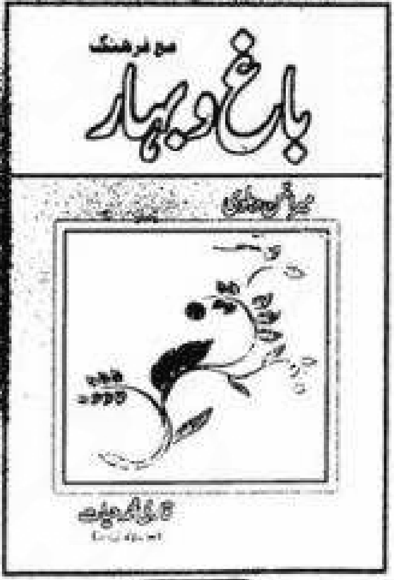
مصنف کی دیگر کتب



قیمت -/500 روپے



قیمت -/250 روپے



قیمت -/350 روپے

قیمت -/450 روپے

مکتبہ یوسفیہ

قیمت -/1000 روپے